I 2927

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL III Nr. 1

BUCUREŞTI

1958

- IUL. 2005

1 IUL. 2014

Publicată de INSTITUTUL DE FOLCLOR,
Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

Consiliul de Redacţie: SABIN V. DRĂGOI, G. BREAZUL,
I. MUŞLEA, MIHAI POP, TIBERIU ALEXANDRU,
GH. CIOBANU, VERA PROCA-CIORTEA, I. JÁGÁMAS
Redactor-Şef: MIHAI POP.

I 2927

REVISTA DE FOLCLOR

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

ANUL III Nr. 1

BUCUREŞTI

1958

35600

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

Стр.

М. ПОП — Деревянные маски в селе Бырсешть-Топешть, Вранча 7

МАТЕРИАЛЫ

А. АМЗУЛЕСКУ — Цветочный воз 27

ИЗ ИСТОРИИ ФОЛЬКЛОРА И ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

А. ФОКИ — Румынский фольклор в Трансильвании XVII в. 45
К. ЗАМФИР — Отношение Георгия Дима к народной музыке 63
З. Н. ПОП — К годовщине журнала «Шезэтоаря» 81

ХРОНИКА

М. ПОП — В. И. Чичеров 89
* * * — Из достижений нашей фольклористики 92
* * * — Международная фольклористическая деятельность 115

РЕЦЕНЗИИ

А. ВИКОЛ — Lajtha László: Széki Gyűjtés (Сборник песен села Сик) 125
В. ЧОБАНУ — Народна творчист та этнография [народное творчество и этнография] № 1 январь — март 1957. 134
В. НЕТЯ — Перпессичиус: Из литературной историографии и фольклора (1948—1956 гг.) 140
Б. МАРКУ — Тибериу Александру. Народные инструменты румынского народа 145

SUMAR

STUDII

Pag.

M. POP — Măştile de lemn din Bîrseşti-Topeşti, Vrancea 7

MATERIALE

AL. AMZULESCU — Carul de flori 27

DIN ISTORIA FOLCLORULUI ŞI FOLCLORISTICII

A. FOCHI — Folclor romînesc din Transilvania secolului al XVIII-lea 45
C. ZAMFIR — Atitudinea lui G. Dima faţă de muzica populară 63
A. Z. N. POP — La aniversarea revistei «Şezătoarea» 81

CRONICA

M. POP — V. Cicerov 89
* * * — Din realizările folcloristicii noastre 92
* * * — Activitatea folcloristică internaţională 115

RECENZII

A. VICOL — Lajtha László: Szeki Gyujtés (Culegere din Sic)..... 125
V. CIOBANU — Narodna Tvorcist ta etnografia [Creaţie populară şi etnografie] nr. 1 ianuarie-martie 1957 134
V. NETEA — Perpessicius: Menţiuni de istoriografie literară şi folclor (1948—1956).... 140
B. MARCU — Tiberiu Alexandru: Instrumentele muzicale ale poporului romîn..... 145

CONTENTS

STUDIES

M. POP — Wood masks of the Bîrseşti-Topeşti village of the Vrancea district 7

FOLKLORISTIC DOCUMENTS

AL. AMZULESCU — The flower wain. Observations on the evolution of a lyrical image 27

DATA CONCERNING THE HISTORY OF THE ROUMANIAN FOLKLORE

A. FOCHI — Roumanian Transylvanian folklore in the XVIIth century 45
C. ZAMFIR — G. Dima's views on folk music 63
A. Z. N. POP — Commemoration of the «Şezătoarea» review 81

NOTES AND NEWS

M. POP — V. Cicerov 89
* * * — Some Roumanian folkloristic achievements 92
* * * — International folklore activity 115

REVIEWS

A. VICOL — Lajtha László: Széki Gyüjtés (Collection from the Sic village) 125
V. CIOBANU — Narodna Tvorcist ta etnografia [Folk creation and ethnography] No. 1, January-march 1957 134
V. NETEA — Perpessicius: Notes on literary and folkloristic historiography (1948—1956) 140
B. MARCU — Tiberiu Alexandru: Musical instruments of the Roumanian people 145

MĂȘTILE DE LEMN DIN BÎRSEȘTI-TOPEȘTI, VRANCEA

MIHAI POP

Din literatura problemei și din rezultatele cercetărilor de teren mai noi, se vede că în folclorul romînesc contemporan măștile apar în obiceiurile sărbătorilor de iarnă, mai cu seamă la Crăciun și Anul Nou, apoi la Rusalii în căluș și în obiceiul « dracilor și al boului înstruțat », la nuntă în scenele înveselitoare de la masa mare și în jocurile rituale de luni dimineața și la înmormîntare în cadrul priveghiului.

În unele locuri, le întîlnim întîmplător și la șezători și petreceri ori răzleț, în resturi de vechi rituri legate de alte sărbători de peste an și de alte momente din viața omului. Mai pot apărea iarăși, de obicei în forme hibride, la bîlciuri sau alte ocazii de cîștig și cerșetorie.

Simpla enumerare a prilejurilor în care oamenii obișnuiesc să se mascheze arată că măștile constituie un important capitol al culturii noastre populare, din păcate pînă acum insuficient cercetat.

Ca și la multe alte popoare, întîlnim și la noi, măști de animale și măști cu înfățișare omenească. Printre măștile de animale, cele mai frecvente sînt: turca, bouriță, cerbul, brezaia, capra, cerbuțul, ursul, calul, lupul, vulpea, barza, cocorul, cămila, berbecele, cocoșul, păunul, etc. Măștile cu înfățișare omenească reprezintă: blojul, mutul, dracul, moșul și baba, mireasa, ciobanul; popa, călugărul, doctorul, haiducul, măști ce caracterizează diferite popoare, mai nou ofițerul sau marinarul, frizerul, boierul și cocoana ori pe Irod și pe cei trei Crai de la Răsărit, etc.

Măștile de animale sînt de obicei capete întregi, lucrate cu grijă, adesea frumos împodobite sau travestiri totale, ca de pildă, ursul. Măștile cu înfățișare omenească sînt în general măști de față hidoase sau comice și presupun și o îmbrăcăminte adecvată.

Măștile se fac din piele, din lemn, din coajă de copac — tei, mesteacăn sau cireș — din pînză, stofă sau postav, din carton și atunci cînd se cumpără de la oraș din papier maché.

Caracterul de durată sau de improvizare al măștii este determinat astăzi nu numai de rostul ei, de felul cum se face sau de materialul din care se lucrează, ci și de tăria cu care se păstrează sau de stadiul de destrămare în care se găsește obiceiul în care ea apare.

Se maschează de obicei flăcăii, care pentru obiceiurile de Crăciun, Anul Nou și Rusalii se constituie în cete, apoi copiii mai mari, în unele locuri și la anumite ocazii și bărbați mai tineri. Mai rar, și se pare numai în timpul din urmă, se maschează fetele și rar de tot femeile. Natural atunci cînd motivul mascării este numai cîștigul, cerșetoria ori gluma, condițiile de vîrstă și stare familiară nu intră în considerare

Pe lîngă măşti, poporul nostru practică pentru a se travesti şi machiajul cu funingine ori cu tăciune, de pildă la draci şi matahale ori îmbrăcarea în frunze de copac ca la paparude şi la «copilul pădure» din jocul «dracilor şi al boului înstruţat».

În satele şi oraşele noastre, oamenii se maschează astăzi mai mult pentru a provoca rîsul şi veselia. Totuşi urmele vechilor credinţe şi obiceiuri nu s-au şters de tot de la temelia jocurilor populare cu măşti. Fără să le domine, ele au rămas încă destul de puternice pentru a face pe cel ce intră sub mască să se transpună în animalul sau personajul pe care masca îl reprezintă. Cel travestit devine o nouă făptură, activează, se mişcă, vorbeşte ca făptura pe care o întruchipează [1].

Cercetările arată că din cele mai vechi timpuri, masca este o rechizită a ritului dar că încă din antichitate ea devine şi o rechizită a teatrului.

Karl Meuli a încercat să stabilească originea măştilor în cultul morţilor. « Dacă lăsăm la o parte travestirile raţional motivate, ca de pildă îmbrăcarea vînătorilor primitivi în piei de animale pentru a se putea apropia pe furiş de vînat, putem spune că majoritatea măştilor primitive reprezintă spirite şi majoritatea spiritelor reprezintă la rîndul lor, spiritele morţilor. Lucrurile trebuie privite natural în sensul larg. De la reprezentarea strict individualizată a morţilor izolaţi, peste îndepărtatul popor al strămoşilor, conceput adesea sub multiple feţe, pînă la făpturile complexe ale unei demonologii evoluate, apar nenumărate forme şi înfăţişări intermediare» [2].

Teoria lui Karl Meuli a dominat şi mai domină încă o parte din cercetările asupra măştilor la popoarele europene.

Studiile mai noi dovedesc însă că o orientare construită numai pe o singură ipoteză nu poate rămîne mult timp singura valabilă. « Remarcabilele investigaţii locale făcute între timp au pus din nou în valoare mărturiile istorice şi au scos iarăşi la suprafaţă raţionamentele uitate ale şcoalei cultului vegetaţiei. Datorită studiilor indologice ale lui I. Meyer, învăţătura lui Mannhardt s-a bucurat de o importantă repunere în circulaţie şi astfel variatele şi bogatele legături dintre măşti şi lumea ţărănească au putut fi luate din nou în considerare» [3].

Cercetările se îndreaptă astăzi spre datele pe care le poate oferi arheologia şi istoria, spre noi culegeri şi sistematizări de material, spre studii aprofundate de teren şi caută pentru materialul bogat ce s-a adunat, o metodă sigură de interpretare, soluţii înţelepte pentru dezlegarea problemelor complexe, legate de originea, sensul şi dezvoltarea măştilor [4].

Se acordă o deosebită atenţie evoluţiei istorice a măştilor şi obiceiurilor în care ele apar, legăturilor cu religia şi teatrul popoarelor antice şi cu teatrul medieval şi al Renaşterii.

Ceata care practică jocurile cu măşti formează tot mai mult obiectul unor sistematice studii sociologice şi folcloristice.

În cadrul obiceiului, legăturile dintre mască şi celelalte elemente care contribuie la punerea ei în valoare — versul, muzica, dansul — sînt cercetate cu interes

---

[1] Richard Wolfram — *Die Volkstänze in Oesterreich und verwandte Tänze in Europa*. Salzburg 1951, 29 şi Funk-Wagnalls — *Standard Dictionary of Folklore*, Mythology and Legends, New York 1944 I. 403

[2] Karl Meuli — *Maske, Maskerei*. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, V. Berlin 1933, sp. 1746

[3] Leopold Schmidt — *Masken in Mitteleuropa*. Wien 1955, 16—18

[4] Ibidem, 21

crescînd și cu atenție pentru conlucrarea lor la realizarea spectacolului. Pe de altă parte se aprofundează sub diferite aspecte, mai cu seamă sub cel social și psihologic, procesul de trecere de la rit la spectacol, comportarea diferitelor elemente în timpul procesului și motivarea schimburilor ce intervin în structură și funcție.

Richard Weiss a arătat din nou că acțiunea vrăjitorească inițială, făcută cu scopuri magice, devine pe o treaptă mai înaintată, un joc cultic sau un dans cultic, iar cînd dispare fundamentul de credință străveche, din ele se dezvoltă teatrul profan și dansul menit petrecerii. Cele trei etape nu trebuie să se succeadă întotdeauna, ele se pot și intercala [5].

În cercetările asupra originii teatrului italian, Paolo Toschi folosește pentru teatrul popular termenul de « rito-spettacolo » vrînd să sublinieze atît indisolubila legătură cu tradiția, cu substratul de rituri și credințe vechi, de cele mai multe ori atît de greu de descifrat, cît și sensul înveselitor, sensul de spectacol, care este și el pentru multe manifestări dramatice populare, foarte vechi [6].

La noi jocurile cu măști apar azi ca datini moștenite din bătrîni, care e bine să se păstreze pentru că « așa am apucat » și e plăcut să le păstrezi fiindcă te înveselesc. Sînt deci și ele rituri spectacole. Cei întrebați asupra rosturilor acestor obiceiuri păstrează probabil, înțelesul lor străvechi ascuns undeva în tainele minții din cauză că el nu mai este decît bănuială. Dacă îl afirmă o fac cu îndoială și confuz. Afirmația că este bine ca un astfel de joc îndatinat să se facă, căci dacă nu s-ar face urmările ar putea fi nefaste, este vagă. Considerațiile bazate pe astfel de mărturii nu pot fi decît globale, căci gradul sensului ritual sau al funcției de spectacol diferă nu numai dela obicei la obicei ci și de la loc la loc, chiar de la un grup de interpreți la altul, de condițiile cu care este prezentat și de interpretarea pe care i-o dau privitorii care nu sînt o « comunitate » nediferențiată ci se găsesc pe diferite trepte ale conștiinței sociale, ale dezvoltării culturale.

Substratul magic sau rolul străvechi de spectacol, nu se poate descifra pe baza mărturiilor de azi. Descifrarea cere confruntarea elementelor și modurilor practicii contemporane cu datele istorice și cu materialul comparativ de la alte popoare. Dar în stadiul actual al cercetărilor noastre, astfel de descifrări par temerare. Pentru a putea ajunge la ele se cere întîi o temeinică și precisă cunoaștere a realității actuale, o bună cunoaștere a materialului romînesc în totalitatea lui. Se cere conturarea fiecărei măști în cadrul obiceiului în care apare, conturare făcută pe bază de cercetări de teren complete și exacte întreprinse în lumina rezultatelor la care a ajuns cercetarea măștilor în folcloristica generală și cu metoda științifică adecvată. Intreprinderea unor astfel de cercetări pe scară larg cuprinzătoare nu este deocamdată posibilă. Trebuie să ne mulțumim deci cu studierea chiar răzleață, a cît mai multor cazuri concrete. Pe această linie cercetarea de față încearcă o conturare a măștilor de lemn din satul Topești, comuna Bîrsești, Vrancea.

*

Măștile din Vrancea au intrat în sfera studiilor contemporane de folclor din 1927, cînd seminarul de sociologie, etică și politică de la Facultatea de Filozofie și Litere din București, condus de prof. Dimitrie Gusti, a făcut în 1927, cercetări monografice în comuna Nereju.

---

[5] v. Richard Weiss — *Volkskunde der Schweiz.* Erlenbach-Zürich, 1946. 200.
[6] Paolo Toschi — *Le origini del teatro italiano.* Roma 1955

Aceste cercetări au constatat că: « În comuna Nereju, cu ocazia înmormîntării, priveghiul se face noaptea la lumina focului și cei ce iau parte la joc își acoperă fețele cu măști grotești menite să alunge duhurile rele. Aceste măști sînt confecționate în sat, fie din lemn sculptat, fie din blană de oaie și poartă diferite podoabe și ornamente: coarne, pălării, etc.» [7].

Catalogul expoziției organizate în 1928 cuprindea următoarele măști vrîncene:

« 71. Masca de lemn sculptat cu ochi și limbă de tinichea, cu părul din lînă de oaie. Drept pălărie, poartă o tobă cu floare de hîrtie într-o parte».

« 72. Masca din stofă neagră cu păr de lînă și mustăți de coadă de cal. Ochii sînt încercuiți cu roșu. Pălăria de paie poartă coarne terminate cu ciucuri».

« 73. Masca de postav și piele, cu barbă și păr de lînă de oaie, foarte abundent. Sprincenele sînt din păr de cal și alunița din boabe de fasole. Ochii sînt încercuiți cu roșu. Masca poartă pălărie de paie, cu o mică panglică neagră».

«74. Masca de blană de oaie, cu sprincene și mustăți de lînă neagră și nas de piele».

« 75. Masca de piele vopsită cu roșu și verde, ochi și gură conturată cu arnici roșu, la partea superioară, decorațiuni de piele în formă de coarne și ciucuri roșii, galbeni și verzi. Dinții din boabe de fasole» [8].

În monografia comunei Nereju, descriind obiceiurile în legătură cu înmormîntarea, C. Brăiloiu și H. H. Stahl arată că « partea caracteristică a scenelor de priveghi o constituie măștile, foarte variate ca prezentare și identice cu cele folosite de Nerejeni în timpul sărbătorilor de Anul Nou».

« Majoritatea măștilor reprezintă caricatural pe moși. De aceea măștile se numesc cu un termen general « unchieși». Se pune pe față o mască, ce poate fi de piele argăsită, cu lîna în afară, croită pe mărimea capului și avînd lîna tăiată în așa fel încît să lase goală partea ce reprezintă figura, iar restul părului să fie aranjat în așa fel încît să redea barba și pletele lungi. În locul nasului se pune o bucată de lemn și de piele. Pielea care reprezintă fața e vopsită în roșu, iar deschizătura gurii are un rînd de boabe de fasole ce înlocuiesc dinții. Pe cap se pune o pălărie ori o căciulă veche. Haina ea însăși este păroasă și are uneori foi de nuc la cingătoare. În spate are perne care reprezintă cocoașele.

Unchieșii vin sprijinindu-se pe ciomag, șchiopătînd și vorbind cu voce stinsă, așa zis de bătrînețe. Alți tineri se travestesc în femei, punînd peste față o pînză albă, cu o crăpătură în dreptul ochilor, a nasului și a gurii, restul costumului fiind cel obișnuit femeilor. Alții se travestesc în tot felul de animale, printre care, ursul joacă rolul principal. În sfîrșit alții se travestesc în draci și chiar în popa cu cadelnița.

Măștile cele mai interesante sînt făcute din butoaie desfundate cărora nu le-au rămas decît doagele. Fundul de sus e acoperit cu o piele de oaie cu lînă cu tot, iar doagele din față sînt înlocuite cu bucăți de lemn cioplit în așa fel încît să reprezinte nasul, ochii și gura unui om.

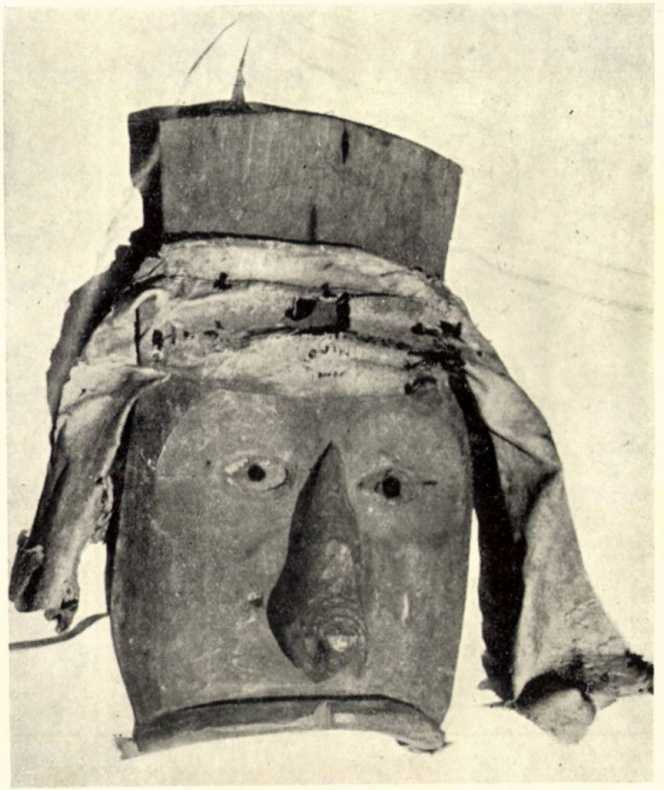
Căptușite uneori cu plăci de zinc și vopsite în culori diferite ele sînt foarte izbutite ca piese de artă grotescă» [9].

---

[7] *Catalogul materialului sociologic privitor la cercetările întreprinse în comuna Fundul Moldovei din Bucovina, în anul* 1928, cu referințe la cercetările anterioare din 1925 (Goicea Mare), 1926 (Rușetu), 1927 (Nereju). București 1928, 23.

[8] Ibidem

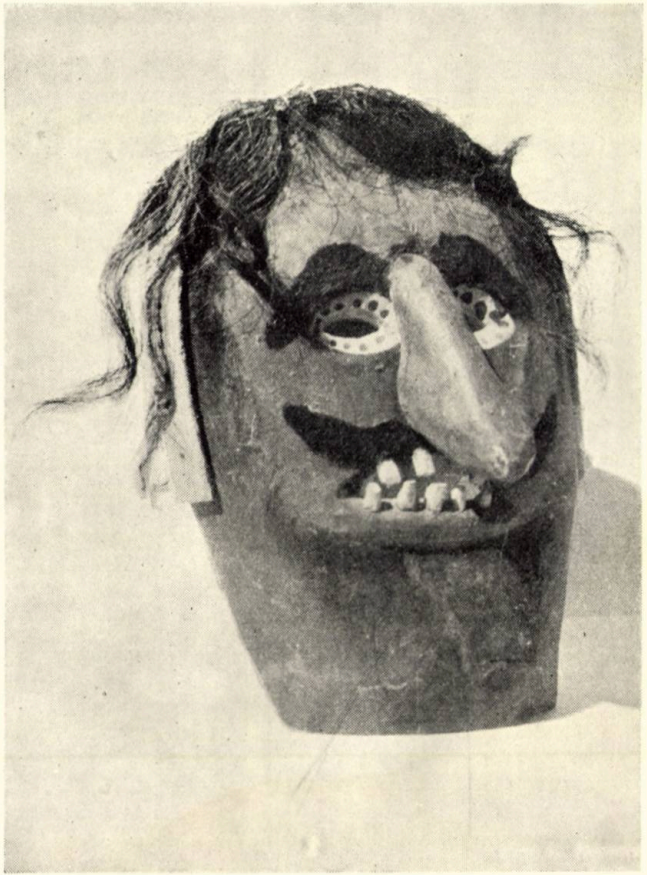
[9] H. H. Stahl — *Nerej un village d'une région archaïque*. II Bucarest 1939, 293—294.



1 2 Foto C. Popescu.

1. — Mască de lemn din comuna Nereju, Vrancea. *Reprodusă după: Catalogul materialului sociologic privitor la cercetările întreprinse în comuna Fundul Moldovei din Bucovina, în anul 1928, cu referințe la cercetările anterioare din 1925 (Goicea Mare), 1926 (Rusetu), București 1928.* 2. — Mască de doagă din comuna Nereju, Vrancea. *Colecția Muzeului Satului București.*

3



4

Foto C. Popescu

3–4. – Măşti de lemn din comuna Nereju, găsite de Ion Chelcea în vara anului 1957. *Colecţia Muzeul Satului Bucureşti.*

Făcînd cercetări în cadrul Muzeului Satului din București, I. Chelcea a găsit în vara anului 1957 tot în comuna Nereju alte două măști de lemn vopsite în culori, a căror autor este Pavel Tertîn, meșter de măști, locuitor al acestui sat. Una dintre aceste măști are și coarne.

O echipă a Institutului de Folclor formată din C. Prichici, A. Fochi, A. Giurchescu, N. Balaci și G. Vancu, a descoperit în mai 1956, în comuna Bîrsești, satul Topești o familie de meșteri ce făcea măști de lemn: Lazăr Jâiu și fiul lui Vasile Jâiu și a găsit o mască făcută de cel din urmă.

Materialele culese de această echipă confirmau în general și pentru Bîrsești-Topești cele constatate în Nerej în legătură cu folosirea măștilor la priveghi și la jocurile de Anul Nou și aduceau cîteva date noi privind situația de azi a măștilor.

Am reluat aceste cercetări în iulie 1957, pentru a cunoaște cît mai exact lucrurile, deocamdată în acest singur sat. Doream să văd care este astăzi rostul jocurilor cu măști, în ce măsură se practică încă, cine sînt cei care fac măștile și jocurile, care este situația lor în sat, cum se fac măștile de lemn, care este răspîndirea și tradiția lucrării lor în sat. Am achiziționat pentru colecția Institutului de Folclor singura mască de lemn ce mai exista acolo.

*

Foto C. Popescu

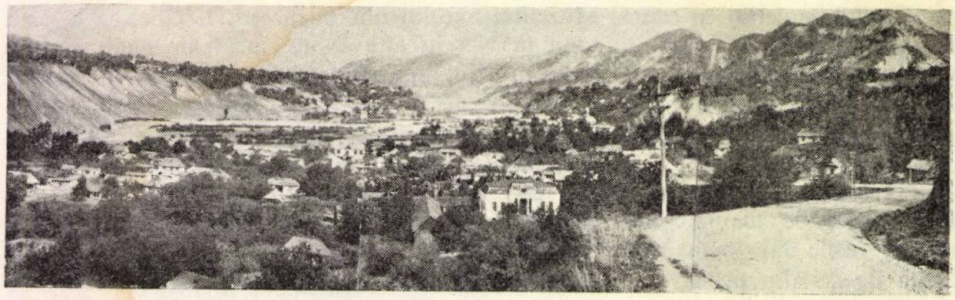
Masca făcută de Vasile Jâiu

Satul Topești este așezat pe malul stîng al rîului Putna, pe drumul ce duce dela Focșani la Soveja, între Valea Sărei și Bîrsești, cu care formează azi o singură comună administrativă, la distanță de 52 km. de Focșani.

Situat pe o terasă inferioară a rîului Putna, este un sat mic, adunat în cele cîteva uliță ce tind să urce și spre coastele de la nord și est. Așezare veche, amintită în documentele de la 1585 [10], Topești este un sat sărac, printre celelalte sate sărace din Vrancea. Locuitorii lui, aproape exclusiv țărani săraci și mijlocași, trăiesc din puțina agricultură ce o fac în lunca din jurul satului și la tîrle, din pomicultură și creșterea vitelor, din lucrări de împădurire sau din munci agricole sezoniere făcute la șes, mai cu seamă la vii la Jariștea, Clipicești și Odobești.

În comuna Bîrsești, Topeștii reprezintă, după părerea generală, partea mai conservatoare. Mîndria locală vrînceană se păstrează în mentalitatea celor mai bătrîni și îi face să fie atașați tradiției. Totuși sărăcia dintre cele două războaie

[10] Sava V. Aurel — *Documente putnene* I. Focșani 1929, XXV.



Vedere de ansamblu a comunei Bîrseşti.
În faţă satul Topeşti, în fund pe terasa din dreapta văii Putnei, satul Bîrseşti
Foto C. Popescu

a diminuat practica ceremonialurilor tradiţionale [11]. Urmele păstoreşti se menţin încă în folclor.

Condiţiile noi de viaţă se fac categoric simţite şi se manifestă pregnant în mentalitatea şi comportarea celor mai tineri, mai cu seamă a bărbaţilor care au făcut armata după al doilea război mondial şi care privesc lumea cu alţi ochi decît părinţii lor. De altfel după cum afirmă Iolanda Nicoară înnoirile au început să apară în viaţa economică şi socială şi în mentalitatea oamenilor încă după primul război mondial [12]. Majoritatea bărbaţilor pe care i-am întîlnit, chiar şi cei mai în vîrstă, ştiu carte, citesc mai cu seamă ziare şi arată interes nu numai pentru problemele locale ci şi pentru treburile obşteşti ale ţării. Mentalitatea şi comportarea lor diferă după categorii sociale şi de vîrstă, după complexe criterii de interese şi sentimente.

Trecerea la forme de agricultură socialistă este abia la început. Ea s-a manifestat prin întemeierea în primavara anului 1957 a gospodăriei colective din Bîrseşti.

*

Ca şi la Nereju, şi după datele sumare de pînă acum şi în celelalte sate din Vrancea, la Bîrseşti-Topeşti, măştile se folosesc în ceremonialul morţii la jocurile de la priveghi şi la Crăciun şi Anul Nou în jocul dramatic al Jienilor. Denumirea lor locală este azi « mască » sau « măscătură », dar mai des « unchieşi », după personajul pe care îl întruchipează.

Priveghiul durează după obicei, trei nopţi şi se face pentru a nu lăsa mortul singur. Există credinţa că mortul trebuie păzit ca să nu treacă prin faţa lui, pe sub el sau peste el vreun animal, pisică, cîine, etc. căci mortul s-ar preface în strigoi [13].

La priveghi, atunci cînd se face după toată rînduiala tradiţiei, se dansează, se fac jocuri cu măşti « scamatorii », se joacă jocuri distractive, se cîntă din fluier, se spun basme, se mănîncă şi se bea şi cei prezenţi discută şi despre treburile curente ale oamenilor şi comunităţii. La priveghi se petrece deci şi rostul petrecerii nu este numai să alunge somnul celor veniţi să vegheze ci « să faci o petrecere mortului... că atîta petrecere mai are şi el, pă urmă dispare » [14].

---

[11] Yolanda Nicoară. *Bîrseşti. Un sat răzăşesc din nordul Vrancei.* 60 de sate romîneşti IV. Bucureşti 1943, 167.

[12] Yolanda Nicoară — Idem, 162.

[13] Colecţia institutului de Folclor Mg. 1354c inf. Lazăr Jâiu 67 a.

[14] Colecţia Institutului de Folclor Mg, 1354b inf. Vasile Hîrşu 65 a. Mg. 1354c inf. Lazăr Jâiu 67 a., I 18628 inf. Ion Ştefan a Panaghii 90 a.

Dintre dansurile locale se dansează hora, sîrba, brîul vechi pe numărate, jumătate brîu, de tare și chiperul, « numai dansuri țărănești de-a noastre » [15].

Chiperul are o semnificație aparte în cadrul priveghiului. Așa cum a fost întîlnit la Nereju el se joacă în curte, în jurul focului de priveghi. Dansatorii se așează în coloană, unul după altul, ținîndu-se de brîu. Cel ce conduce jocul ține în mînă un ciomag sau chiar o bucată de lemn aprins. La sunet de fluier, dansul începe în jurul focului. Scopul lui este aruncarea dansatorilor în foc. Pentru aceasta folosesc două procedee: sau coloana dansează din ce în ce mai repede și cu multe unduiri pentru a arunca în foc pe cei ce joacă la coadă — în cazul acesta conducătorul jocului amenință să lovească cu ciomagul pe cei pe care îi poate ajunge — sau coloana formînd un semicerc în jurul focului, caută să se îndrepte brusc, conducătorul pornind înainte violent și cel din coadă trăgînd cu putere înapoi — în cazul acesta cad în foc cei de la mijloc.

Grup de dansatori mascați din comuna Nereju-Vrancea
Reprodus după H. H. Stahl: Nerej un village d'une région archaique. II. Bucarest 1939
Foto C. Popescu

Cei ce dansează chiperul izbutesc astfel să se arunce rînd pe rînd în foc de unde se ridică plini de cenușă și scîntei, spre veselia celor ce privesc [16].

La priveghi apar următoarele măști: uncheși, babe, uneori feciorul uncheșului și fata babei, urs și țigan, capră, cal, barză.

Uncheșul poartă o mască de lemn, de coajă de tei, ori de piele « de cojoacă ». În cap are o pălărie ori o căciulă veche. Este îmbrăcat cu un cojoc întors pe dos, ori cu o « sarică ». În spate i se punea o cocoașă. În mînă are un ciomag gros. La gît poartă o « traistă », în care are cîteva cepe și o bucată de mămăligă din care se face că mănîncă împreună cu baba [17].

[15] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1354a inf. Ion Florea 65a.
[16] H. H. Stahl, idem 294—295.
[17] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1354c. Mg. 1355a inf. Lazăr Jâiu 67a.

Baba nu este mascată ci machiată pe față și travestită prin îmbrăcăminte. La fel și feciorul unchesului și fata babei. La Nereju femeile își maschează fața cu un ștergar alb în care taie găuri pentru ochi și gură. Ursul, și aici ca și în alte părți, este îmbrăcat în cojoc întors pe dos care dă impresia blănii și are un cap făcut tot din piele de oaie cu blana în afară. Țiganul machiat pe față și îmbrăcat în zdrențe, are o tobă la bătăile căreia joacă ursul.

Capra Foto C. Popescu

Capra se face cu ajutorul ștergarului alb și lung cu care se îmbrobodesc femeile. Ștergarul este împăturit în două și legat la cele două capete, apoi desfăcut și pus peste cap în așa fel încît o parte să acopere craniul, fruntea și nasul, iar cealaltă să vină pe sub bărbie și să acopere bărbia și gura. Cele două noduri cad în părți și formează două urechi mari. Sub ștergar, proptite în nas și bărbie, se pun două linguri de lemn cu « găvanul » înlăuntru. Se realizează astfel un bot de capră. La mișcarea gurii, lingurile se mișcă și dau impresia că botul de capră mestecă sau rumegă [18].

Cum se vede, capra de priveghi este o mască improvizată ce nu are nici o legătură cu caprele din obiceiurile de Anul Nou.

Masca de cal este cea obișnuită și bine cunoscută în folclorul nostru și al altor popoare. Doi flăcăi ținîndu-se aplecați de brîu sînt acoperiți de un cearșaf și călăriți de un al treilea. Primul flăcău are sub cearșaf în formă de cap de cal, o oală care în timpul jocului ce reprezintă vînzarea calului, este spartă cu o lovitură.

[18] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1354a inf. Ion Florea 65a.

Barza este cea obișnuită și în jocurile de Anul Nou. O mască cu cap de lemn în formă de cioc de barză [19].

În general se spune că măștile « fac scamatorii ». Ele prezintă diferite scene comice cu text improvizat pe canavaua tradițională, dar și cu destule îndrăzneli în actualizare și cu referiri precise la anumite situații. Nu lipsesc uneori nici jocurile cu totul noi improvizate pe teme contemporane ce au stat în centrul interesului oamenilor. Măștile participă la dansul general sau dansează dansuri grotești. Jocul ursului est deosebit de apreciat. Unchește și baba mimează actul sexual, se dedau la gesturi obscene și proferează aproape tot timpul, vorbe licențioase [20].

Foto C. Popescu
Uncheșul mergînd spre priveghi

În centrul jocurilor cu măști se găsește în orice caz uncheșul. Jocul lui desfășurat în toată amploarea, durează un ceas, un ceas jumătate [21]. Venirea lui este întîmpinată de strigătele și țipetele copiilor și ale tinerelor fete. La vederea uncheșului copiii sar și « fug de nu-i mai prinzi pe acolo » [22].

Masca lui este menită să distreze dar să și înspăimînte și să alunge. Cel ce poartă masca de uncheș nu-și trădează identitatea față de cei adunați la priveghi. Păstrarea secretului este îndatinată [23].

Jocurile distractive obișnuite la priveghiurile din Bîrsești-Topești sînt: « de-a n'ișca » și « coțofana ».

Astăzi rostul jocurilor de la priveghi este să înveselească pe cei veniți să vegheze mortul, să-i distreze, să le alunge somnul și să facă o ultimă « petrecere » mortului.

Paul Santori susținea că în vechile priveghiuri germane, « desmățul aproape sălbatec » avea menirea să înveselească sufletele morților, să le predispună favorabil pentru cei vii [24]. M. P. Nilsson nu împărtășește părerea că dansurile mortuare se explică prin tendința de a se apăra de duhurile rele, de spiritele celor morți. Discutînd dansurile mortuare ale slavilor de sud el afirmă că la baza lor stă aceeași necesitate de a gusta ultima dată împreună cu mortul din plăcerile lumești ale vieții, care a stat și la baza strălucitoarelor jocuri mortuare ale vechilor greci.

---

[19] Colecția Institutului de Folclor I 18627 inf. Ion Alban 53a.
[20] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1355 Lazăr Jâiu, 67a.
[21] Ibidem
[22] Ibidem
[23] Ibidem
[24] Paul Santori — *Sitte und Brauch*, I. Leipzig 1910, 139

și ale etruștilor. Mărturiile culese la Bărsești vorbesc despre aceeași necesitate și la temelia jocurilor de priveghi din Vrancea [25].

Rit de trecere, priveghiul din Bîrsești-Topești are un temei de credință străveche în necesitatea de a păzi mortul de teama să nu revină în chip de strigoi. Aceasta din cauză că și astăzi credința în strigoi este vie.

Jocurile de priveghi însă nu au azi altă justificare decît cea distractivă. N-am găsit nici o mărturie care să vorbească de apărarea împotriva spiritelor celor morți, de necesitatea de purificare, de eliberare, de haz și de rodire, care potrivit unor teorii ar putea fi deduse din elementele jocului [26].

*

În jocul dramatic al Jienilor, uncheșul joacă rolul Anului Vechi, care luptă cu Anul Nou.

Masca Anului Vechi este la fel cu cea a uncheșului de la priveghi. Anul Nou este reprezentat prin mireasă. Între Anul Nou și Anul Vechi are loc un dialog, o dispută, o întrecere verbală. Anul Vechi este înjuriat de Anul Nou și apoi atacat cu sabia de lemn și ucis. După ucidere este chemat popa care îl cădelnițează și îi cîntă pe glas de înmormîntare, un cîntec batjocoritor [27].

Așa cum a fost găsit la Bîrsești-Topești, jocul nu are, nici nu a avut niciodată aici altă funcție decît cea distractivă. El a fost adus împreună cu jocul Jienilor, după primul război mondial. Mărturiile sînt unanime în a afirma că Jienii și împreună cu ei și lupta dintre Anul Nou și Anul Vechi, a apărut în aceste locuri, după 1916. Mihai Apostică, care și el și fii lui au făcut Jieni, afirmă că a învățat « piesa » la Valea Seacă lîngă Sascut în refugiul din timpul primului război mondial, ducîndu-se la repetițiile cetei de Jieni de acolo [28]. Jocul Jienilor este în teatrul nostru popular o creație mai nouă, cărturărească, dar Mihai Apostică nu știe dacă ceata din Valea Seacă îl învățase după carte. Lui i l-au transmis oral și pe aceeași cale l-a transmis și el fiilor săi. Totuși atît versurile cît și muzica își păstrează cu multă fidelitate amprenta cărturărească.

Datele pe care le avem pînă acum nu ne îngăduie să spunem dacă lupta dintre Anul Nou și Anul Vechi, în forma întîlnită la Bîrsești și în alte părți aparține vechilor noastre obiceiuri sau este un împrumut mai nou. În folclorul popoarelor din Centrul și Apusul Europei ea pare a fi străveche. E. Hoffmann Krayer vede în obiceiuri similare din Elveția, lupta dintre vară și iarnă. Dialogul, disputa între Anul Nou și Anul Vechi nu sînt decît o formă verbală a întrecerii ca element al ritului, iar uciderea și prohodirea forma obișnuită a alungării iernii [29]. Richard Weiss consideră acest joc forma nouă, ultimă a unui străvechi rit de fertilitate, cu sensul luptei dintre tînărul și bătrînul demon al fertilității. Ritul magic de fertilitate a trecut într-o dezvoltare neîntreruptă, prin nenumărate faze intermediare pînă a ajuns la forma cu funcție de joc de astăzi [30].

---

[25] M. P. Nilsson — *Der Ursprung der Tragödie.* Opuscula Selecta I, Lund 1951, 106.
[26] Richard Weiss — Idem, 166—167, 180
[27] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1354b inf. Vasile Hîrsa 65a. Mg. 1355b inf. Mihai Apostică 65a și Mitică Apostică 27a.
[28] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1355b inf. Mihai Apostică 65a și Mitică Apostică 27a.
[29] E. Hoffmann-Krayer. — *Fruchtbarkeitsritten im schweizerischen Volksbrauch.* Kleine Schriften zu Volkskunde. Basel 1946, 162—163.
[30] Richard Weiss, idem 201

La Bîrsești-Topești se mai joacă de Anul Nou, capra care a fost adusă tot din Moldova în aceeași vreme cu Jienii, se pare prin intermediul flăcăilor din Tulnici-Coza [31]. Ion Alban și Mihai Apostică, care au jucat capra, ne-o descriu avînd bot clămpănitor, cap de capră cu coarne împodobite cu clopoței, urechi, barbă. Cel ce o joacă stă în picioare sub un « halat », un cearșaf sau chiar un suman, împodobit cu fîșii de hîrtie colorată, așezate în cercuri orizontale. Jucătorul sprijină bățul, care susține capul caprei în brîu și pentru a-l face să clămpăne trage de sfoara legată de falca de jos. Capra umbla însoțită de unul care îi cîntă din cimpoi ori din fluier, de un « toboșar » și de 4—5 flăcăi care strigau [32]. Ion Alban mărturisește că juca capra pentru ca să cîștige și afirmă categoric că : « toate jocurile astea erau numai de distracție » [33].

Tot de Anul Nou se mai joacă ursul și barza, iar înainte de primul război mondial se făceau la Crăciun și Anul Nou, Irozi. Mărturiile locale arată că aceste jocuri nu se făceau în fiecare an și că de multe ori veneau cu ele flăcăii din alte sate ceea ce subliniază și mai mult caracterul lor netradițional în Bîrsești-Topești. Oamenii își amintesc ca obicei tradițional doar de colinde și de buhai. Aceasta nu înseamnă că nu au existat cîndva și alte obiceiuri în legătură cu schimbarea anului, care au dispărut între timp și au revenit apoi sub formă nouă.

*

Acestea sînt în succintă creionare, obiceiurile în care apar la Bîrsești-Topești, măștile. Să vedem acum din ce, cum și cine face măștile propriu zise ?

Trei sînt materialele din care ele se fac aici : pielea de oaie « cojoacă », coaja de tei sau mesteacăn și lemnul. Azi cele mai răspîndite sînt cele de « cojoacă ». Se fac mai ușor și le poate face oricine.

Masca de piele « de cojoacă » se face dintr-o bucată de piele « cît cuprinde fața omului ». Lîna se bărbierește de pe frunte și de pe obraz și se lasă nebărbierită pentru plete, sprîncene, mustăți și barbă. I se adaugă un nas de lemn sau de piele și i se pun dinți din boabe de fasole. Dacă pielea este neagră se albește cu var [34]. Pe lîngă uncheș și Anul Vechi, mai poartă mască din piele și popa din jocul Jienilor.

Măștilor din coajă de copac după ce li se scoate pojghița superioară și li se taie ochi și gură, li se lipesc cu rășină ori smoală sprîncenele, mustățile și barba [35].

Deși mai puțin durabile decît măștile de lemn, lumea preferă măștile « de cojoacă » și coajă de copac, căci și le poate face ușor fiecare. Aceasta arată că măștile sînt încă răspîndite și obiceiurile în care ele apar mai au oarecare vigoare.

Mult mai rari sînt cei ce știu să facă măști de lemn. Ion St. a Panaghii își aduce aminte de doi bătrîni morți înainte de primul război mondial, « Grigore Sbîrciog și Nicolae Istrate care spunea că ar fi făcut măști de lemn » [36].

Azi tot satul știe că singurul meșter care face măști de lemn este Lazăr Jâiu de la care a învățat și fiul lui Vasile Jâiu. Lazăr Jâiu spune că la îndemnul lui a

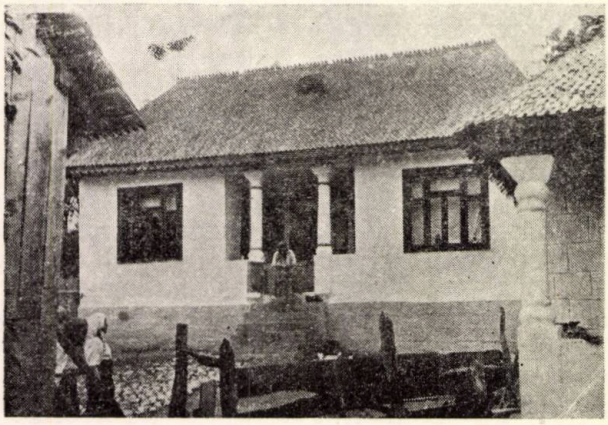
[31] Colecția Institutului de Folclor I. 18628 inf. Ion Ștefan a Panaghii 90 a.
[32] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1355b inf. Mihai Apostică 65a și Mitică Apostică 27a., I. 19627 inf. Ion Alban 53a.
[33] Colecția Institutului de Folclor I. 18627 inf. Ion Alban 53a.
[34] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1354 a inf. Ion Florea 65a.
[35] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1354a inf. Ion Florea 65a, I. 18627 inf. Ion Alban 53a.
[36] Colecția Institutului de Folclor I. 18628 inf. Ion Ștefan al Panaghii 90a.

făcut o mască și Ion Istrate. Singura mască de lemn pe care am găsit-o în sat a fost cea făcută de Vasile Jâiu, acum 12—15 ani.

Familia Jâiu locuiește în Topești, « Pi pod, pi muchea morii ». Ea nu este băștinașă în acest sat, dar este din Vrancea. Lazăr ne spune că Jâieni mai există și azi la Poduri, la Negrești și Poiana. Tatăl lui Lazăr, Vasile Jâiu a venit din Poduri — Valea Sărei, unde familia lui avusese moară proprie pe care « a luat-o apa ». Sînt neam de morari. « Morari din schiță'n schiță ». La Topești, Vasile Jâiu s-a căsătorit cu Maria, fiica cojocarului Constantin Potică. A fost morar la morile lui Vasile Hîrșu, Vasile Mircea, Nicolae Hîrșu și la moara popii Nicoară. « Era și lemnar făcea case și uși de elea cu clei » [37].

Lazăr Jâiu a urmat meseria tatălui său pe care a deprins-o de mic copil. S-a căsătorit cu Dobrița Florea din neam de mocani. Străbunicul Dobriței Florea a venit de la Poiana Sărată din trei Scaune. « Tata moșu, răzbunicu, neam de baci. Și-a creat o soartă aici, a venit cu oile, și-a adus baba și a rămas aici [38] ».

Din căsătoria morarului a cărui bunic a venit de la Poduri, cu strănepoata mocanului venit de peste munți, din Transilvania, s-au născut 3 copii. Tudora, căsătorită cu Neagu Andreiaș, brînzar, ce lucrează azi împreună cu soția la un centru de colectare a laptelui pe lîngă Focșani, Vasile, căsătorit cu Lucia Al. Mironică, morar în sat ca și tatăl său și Ion plecat ca cioban în Transilvania în anii de grele lipsuri de după război, căsătorit la Sîntnicolaul Romîn, reg. Oradea și așezat definitiv acolo. Povestea familiei Jâiu cu meșteșugurile și peregrinările ei, cu legături în Vrancea și peste hotarele ei pînă departe în vestul Transilvaniei, este caracteristică pentru familiile de țărani săraci cărora satul de baștină nu le mai oferă mijloace de trai, dar care, legați de tradițiile țărănești, nu părăsesc totuși agricultura nici chiar în generațiile ajunse la maturitate după al doilea război mondial. Ea dă contur și personalității lui Lazăr Jâiu. Acesta a făcut armata la Focșani la „10 Dorobanți" la muzica militară, ca toboșar, prin 1912. A făcut primul război mondial și a ajuns cu trupele pînă la Debrețin. După ce s-a întors din armată și-a înjghebat o fanfară, în care Ion Popa din Topești și Ion Gleznea din Scătura-Părosul cîntau la fligorn, Toader Hîrșu din Topești la bas, Ion Roșca tot din Topești la clarinet, iar el bătea toba. Cîntau pe la nunți și hore. Are și azi o tobă și mai cîntă din cînd în cînd. La Galați a fost într-un proces, la București odată cînd a cumpărat instrumentele pentru fanfară. În timpul anilor de grele lipsuri de după al doilea război mondial a ajuns pînă în Banat și vestul



Casa lui Lazăr Jâiu Foto C. Popescu

[37] Colecția Institutului de Folclor Mg. 15135c inf. Vasile Jâiu 67a.
[38] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1534a inf. Ion Florea 65a.

Transilvaniei unde s-a dus din nou acum cîțiva ani, pînă la Sîntnicolaul Romîn să-și vadă fiul. Încolo viața lui s-a petrecut în sat și în ținutul Vrancei. Satul îl cunoaște ca om vesel, petrecăreț și bun jucător căruia îi plăcea să umble la nunți și priveghiuri. « M-o fos drag să umblu prin priveghiuri, să fac danțuri, scamatorii »[39]. Tovarășii de « scamatorii » îi erau cumnatul Ion Florea și Vasile Hîrșu, amîndoi din aceeași vecinătate, de « Pi muchia moșiii ».

Lui Lazăr Jâiu îi place să lucreze cu lemnul. A învățat să facă măști de la Alexandru Ladariu, meșter dogar din Topești. Cea dintîi mască în lemn a făcut-o cam la vîrsta de 17 ani. De atunci pînă acum nu demult, făcea cîte o mască cam la 3—4 ani. Foarte multe le-a dăruit ori le-a împrumutat. « Omul care are idei învață orice. Ce nu vede cu ochii aceia nu poate învăța »[40]. Masca o face din lemn moale, din tei, plop, mesteacăn, arin, salcie. Modelul și măsura le ia după fața omului, îl « proectează din cap ». Ca instrument pe lîngă ferestrău și topor folosește barda pentru cioplit, uneori ghionoaia pentru scobit și mai cu seamă tesla și scoaba. Folosește numai lemn uscat căci cel verde crapă.

Masca de lemn se face prin scobire și sculptare. Nasul nu este adăogat ci sculptat. Ochii și gura se găuresc iar dinții se sculptează. Bărbia este și ea proeminent sculptată. Fața se vopsește la pometi cu roșu iar pe fălci cu negru. Sprîncenele, mustățile și barba se lipesc cu rășină ori cu smoală. Lazăr Jâiu prefera să fie din păr de capră. Buzele pentru a fi roșii se împrejmuiesc cu un fir de lînă roșie. În cap i se pune căciulă sau pălărie. În vîrful nasului i se bate un cui ascuțit care înțeapă femeile pe care unchiașul le sărută la priveghi. Masca de lemn se fixează pe față cu ajutorul unui șnur trecut peste urechi și ceafă [41].

Celălalt meșter local Ion Ignat, care pe lîngă plugărie face de obicei linguri, coveți, scoafe și care a moștenit această meserie și odată cu ea sculele, de la bunicul său după mamă Ion Țuluca, n-a făcut decît o singură mască.

Vasile Jâiu care a făcut masca achiziționată de noi este și el morar. Este însă alt om decît tatăl său. Are 35 de ani. A făcut armata după 1944 și la armată a învățat carte. A călătorit mai mult și a lucrat un timp la o moară mecanică. Are preocupări tehnice, se ocupă și de fierărie, și-a cumpărat un vermorel cu care stropește viile sătenilor. La moara lui Vasile Mircea lucrează ca salariat și ține să accentueze asupra acestui lucru. Interesul lui pentru măști este redus și cea pe care a făcut-o acum 12—15 ani este singura lucrată de el.

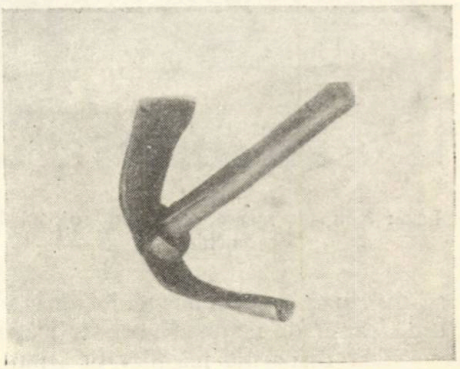


Foto C. Popescu

Tesla cu scoabă, folosită pentru făcutul măștilor, dar și a coveților, scoafelor, etc.

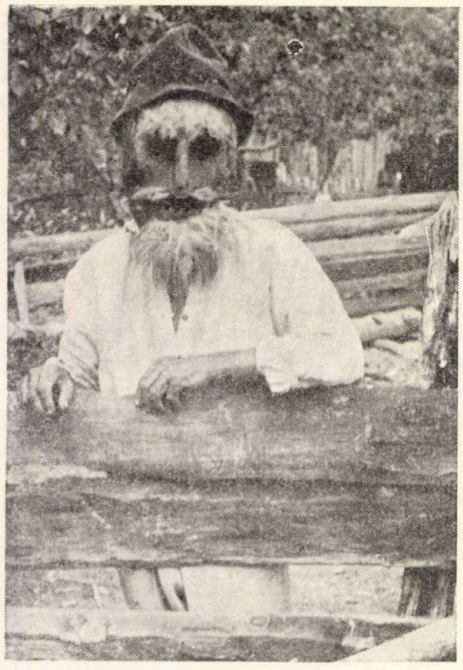
Această mască făcută din lemn de plop a copiat-o întocmai după o mască mai veche făcută de tatăl său. Poate că realizarea lui a ieșit mai stîngace decît modelul. Ceea ce trebuie însă remarcat este că masca nu este hidoasă, ci are o înfățișare

[39] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1355a inf. Vasile Jâiu.
[40] Ibidem
[41] Ibidem

omenească, blîndă și șugubață totodată. Ea arată că spusele lui Lazăr Jâiu sînt adevărate. El își ia modelul după oameni, nu după închipuirea unor duhuri îngrozitoare. Faptul este caracteristic pentru mentalitatea meșterului și pentru rostul actual al măștilor și jocului de la priveghiul din Bîrsești-Topești.

Deși n-a lucrat de mai mulți ani, Lazăr Jâiu e gata să facă oricînd alte măști noi. Satul însă nu le mai cere.

Poate că niciodată satul n-a diferențiat în folosirea lor, măștile de lemn de cele de coajă de copac ori de cojoacă. Dacă în timp unele au premers altora nu putem



Lazăr Jâiu cu masca, dar fără cojocul de unchieș

Foto C. Popescu

Lazăr Jâiu îmbrăcat în cojocul de unchieș, dar cu masca în mînă

ști din lipsă de documente. Azi însă ele au început să fie înlocuite cu măști făcute din ciorapi de mătase[42], ori cu măști de gaze rămase de pe urma războiului[43].

Dar dispariția măștilor de lemn nu se datorește numai înlocuirii lor cu cele confecționate din alte materiale sau măștile militare, ci și schimbării obiceiurilor. Măștile nu mai sînt doar rechizite ale riturilor spectacole, ci și obiecte de haz și glumă. Le iau flăcăii la tîrle și la pădure ca să sperie cu ele fetele ce se duc să culeagă zmeură, mure sau ciuperci.

Astăzi la Bîrsești-Topești unele obiceiuri nu se mai fac de loc, altele se fac mai rar sau nu se fac întotdeauna cu respectarea întregului ceremonial tradițional.

[42] *Priveghiul de la Pauleşti.* Mai 1956, descris de Anca Giurchescu, Colecția Institutului de Folclor, I. 18628.

[43] Colecția Institutului de Folclor I. 18628 inf. Ion Ștefan al Panaghii 90 a.

Toate mărturiile sînt de acord că Jienii, deci și lupta Anului Nou cu Anul Vechi nu s-au mai făcut în ultimii ani, iar priveghiul trece și el printr-o transformare. Anca Giurchescu constată în mai 1956 că priveghiurile în bună formă tradițională se fac mai mult la cei bătrîni și mai puțin la cei tineri. La priveghiul din Pauleşti la 26 mai 1956, unchesul și baba au fost jucați de două femeii, mascate cu măști de cîrpă.

Că lucrurile și-au pierdut rosturile de altă dată, se vede și din faptul că Vasile Jîiu a improvizat în 1956 pentru echipa Institutului de Folclor, jocurile de priveghi fără ca prilejul real să fi existat.

Priveghiul a intrat în transformare între cele două războaie din cauza luptei dusă împotriva lui de biserică. Lupta împotriva priveghiului tradițional, adică acțiunea pentru înlocuirea ritului străvechi cu citirea « Stîlpilor » a început-o biserica încă prin anul 1928 [44]. Acțiunea oficială a bisericii a fost ajutată și de sătenii care făceau parte din Oastea Domnului. La unul din priveghiurile dintre cele două războaie, această luptă a ajuns la forme hazlii. Reprezentanții Oastei Domnului au venit la priveghi și au început să citească « Stîlpii ». Ion Alban care venise și el mascat pentru a-și face jocul cu barza, a aruncat niște boabe de porumb peste cărțile deschise. Barza a început să ciugulească boabele găurind paginile cărților și ciocănind în cap pe cei ce voiau să citească, pînă i-a alungat de la priveghi.

Astăzi procesul continuă ajutat fiind de schimbările ce au intervenit în conștiința socială a oamenilor. Ceea ce tinde mai mult să fie eliminat din ritualul priveghiului este tocmai elementul obscen care pentru mulți și îndeosebi pentru cei cu concepție nouă despre lume, nu mai prezintă nici măcar interesul hazului « Nu-i mai lasă să facă priveghi că-i depravare » [45].

Transformările ce au intervenit în obiceiul priveghiului nu sînt de fapt decît o oglindire a transformărilor din viața economică și socială a satului și ținutului, în structura și mentalitatea colectivității. În acest proces măștile de lemn tind să fie înlocuite cu alte măști ori să dispară cu totul. Singurul meșter care mai știe să le facă, nu le-a găsit rosturi noi, potrivite cu condițiile noi de viață, cu noua conștiință socială. N-a izbutit încă să dea o nouă funcție, un nou conținut vechilor forme. Această funcție, s-ar putea găsi totuși dincolo de străvechile obiceiuri și credințe punînd în valoare artistic și acest important capitol al tradiției populare și talentele meșterilor care le mai pot lucra. Măștile de lemn, lucrate cu grijă și artă, ar putea servi la noi realizări artistice mimice și coregrafice, ar putea fi elemente decorative. Exemplul meșterilor de măști din Austria, Elveția și Bavaria, care au pornit de la tradiții similare și care și azi lucrează păstrînd caracterul popular și valoarea artistică a măștilor, ar trebui luat în considerare [46].

Dar dincolo de preocuparea de a le valorifica în noi forme, măștile reprezentînd un important capitol al culturii noastre populare se cer temeinic cercetate ca atare. Vii încă în multe locuri, dar supuse la transformări, e bine să le cercetăm sistematic pînă nu își vor schimba cu totul funcția și forma sau pînă nu vor dispare chiar.

Cercetătorii de folclor din celelalte țări, care au în acest domeniu mult mai puține documente vii decît noi, acordă studiului măștilor o importanță deosebită.

---

[44] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1355a inf. Vasile jâiu 67 a.

[45] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1356b inf. Vasile Haeșu 65 a.

[46] Pentru funcțiile noi pe care le pot căpăta jocurile cu măști în noile condiții de viață, v. V. V. I. Cicerov: *Zimnii period russkogo narodnogo zemledelceskogo kalendaria XVI-XIX vekov* — Perioada de iarnă a calendarului agrar popular rus în sec. XVI-XIX. Moscova 1957, 208.

Leopold Schmidt așează acest domeniu complex în miezul culturii populare și consideră că orice cercetare temeinică în legătură cu măștile ne face să vedem mai clar, să pătrundem mai adînc în înțelegerea credințelor și obiceiurilor, a jocurilor și artei populare [47]. El vede, de pildă, o legătură între măștile de lemn din Alpi și viața de păstori a locuitorilor de acolo și dă astfel o sugestie și pentru explicarea prezenței măștilor de lemn în Vrancea [48].

Discutînd cercetările mai noi, privitoare la măști, Otto Lauffer caută să stabilească problematica lor, punînd întrebări în legătură cu funcția măștilor, cu sensul lor magic ori de simplu spectacol, cu existența măștilor bune și măștilor rele, frumoase și urîte, a formelor diverse, măști de animal și de om, cu răspîndirea lor actuală și cu urmele ce le-au lăsat acolo unde nu mai există, cu anotimpurile și ocaziile în care apar, cu opinia celor ce le poartă și a celor ce le privesc [49].

Chestionarul pentru culegerea Vifleimului, publicat de curînd de Ortutay Gyula, conține și el prețioase indicații atît în legătură cu felul cum trebuie cercetate obiceiurile cît și în legătură cu datele ce se cer culese asupra structurii și funcției măștilor și rechizitei. Ortutay Gyula acordă o mare atenție nu numai naturii exacte a textului și muzicii obiceiului ci și notării mimicii, gesturilor și sezisării tuturor elementelor ce aparțin tradiției și celor ce aduc înnoiri. El cere apoi să se studieze precis și sub toate aspectele care ar putea duce la lămuriri în legătură cu dezvoltarea în trecut și cu situația actuală, condițiile în care se desfășoară obiceiul, situația și comportarea celor ce îl fac și atitudinea privitorilor [50]. Orientarea cercetării așa cum reiese din chestionar, poate ajuta și la îndrumarea cercetărilor asupra măștilor din țara noastră.

Aceste precizări principale și de orientare metodologică, întregite cu perspective spre rostul nou al măștilor populare, sînt poziții științifice ferm conturate de la care pot să pornească și cercetările noastre sistematice. Făcute cu cuvenita adîncire și precizie în locurile unde măștile se folosesc încă, ele ne vor ajuta să cunoaștem mai bine felul cum se lucrează și se joacă măștile, rosturile și importanța pe care o au astăzi și să adunăm suficiente date pentru a înțelege mai clar și evoluția lor. Raportînd apoi prin metoda cercetărilor cartografice, rezultatele acestor cercetări la întreg teritoriul țării, vom avea viziunea de ansamblu a domeniului și vom găsi în comparările geografice deslegări pentru problemele originii și evoluției lor istorice.

ДЕРЕВЯННЫЕ МАСКИ В БЫРСЕШТЬ-ТОПЕШТЬ, ВРАНЧА

В современном румынском фольклоре обычай ряженья чрезвычайно распространен на святках, в троицу, в плясках кэлушаров, в выполнении обычая «Черти и разукрашенный бык», на свадьбах — в увеселительных эпизодах свадебного пированья, при обрядовых плясках в понедельник утром (на второй день свадьбы) и на похоронах — при надгробном бдении.

---

[47] Leopold Schmidt, idem 6

[48] Leopold Schmidt, *Das Wiener Maskenwesen des Mittelalters und der Renaissance.* Wien 1951, 2.

[49] Will-Erich Peuckert — Otto Lauffer *Volkskunde.* Quellen und Forschungen seit 1930, Bern 1951, 313.

[50] v. Ortutay Gyula — *Kérdőiv a betlehemes jatekok gyüjtéséhez* Ethnographia LXVII, 1—2. Budapest 1956 91—97 și Revista de Folclor

У румын ряженье бывает двоякого рода: они либо наряжаются зверями, либо надевают человеческие личины. Звериные маски представляют собой различные изображения козы («турка», «боурица», «брезойя», «капра», «бербечеле»), оленя («чербул», «чербуцул»), медведя, лошади, волка, лисицы, аиста, журавля, верблюда, петуха, павлина и др. Человеческие маски — это: «бложул» (старик с мешком золы на спине), немой, черт, дед и баба, невеста, пастух, поп, монах, доктор, гайдук, цыган, турок, еврей, грек, немец, в более поздние времена — офицер или моряк, барин или барыня, Ирод и три волхва.

Когда наряжаются зверем, то надевают обычно тщательно сделанные и иногда красиво украшенные головы зверя, а иногда цельные костюмы (например, когда рядятся медведем). Человеческие маски — это большей частью уродливые или смешные личины, требующие соответствующей одежды.

Маски делаются из дерева, овчины, бересты, из полотна, сукна, в более позднее время — из картона или бумаги, а если их покупают в городе, — то из папье-маше.

Рядятся обычно парни, которые для святочных игр и плясок кэлушаров собираются в ватаги. Рядятся также подростки, а в некоторых случаях и в некоторых местностях — и взрослые мужчины; реже и, как кажется, только в позднейшее время — девушки и совсем редко рядятся женщины.

Кроме масок как таковых, у румын практикуется также раскрашивание лиц углем или сажей и одевание в зеленые ветви или солому.

В нынешние времена люди в Румынии рядятся в селах и городах для смеха и веселья. Но пережитки старых поверий еще как будто живы в игрищах ряженых. Не будучи отчетливо выраженными, они остались как отзвук в комплексе народных поверий, в которых ныне старое борется с новым.

Хотя маски являются одной из важных статей румынского фольклора, они до сих пор были недостаточно исследованы. В настоящей работе мы не делаем попытки дать общее представление о масках и ряженье, а хотим описать только один вид масок, — сделанных из дерева, как они бытуют ныне в селе Топешть, обл. Бырсешть, район Вранча, Южная Молдова, где еще живет умелец, делающий такие маски.

Деревянные маски Вранчи привлекли особенное внимание, когда в 1927 году Семинар по социологии, этике и политике бухарестского философско-филологического факультета провел под руководством профессора Д. Густи исследование в селе Нережу. Тогда было установлено, что в крае Вранча маски используются в играх при надгробных бдениях и в святочных народных театральных представлениях. Тогда были найдены маски **№ 1 и № 2**. В 1957 году исследователь Ион Гельча, работавший в бухарестском Государственном музее, нашел в Нереже еще маски **№ 3 и № 4**. Как и в Нереже, в Бырсешть маски появляются в игрищах при надгробном бдении и в гайдуцкой народной драме «Жианус», которую ставят на Новый год. Делающий их мастер Лазэр Жыйу-мельник, ныне в возрасте 63 лет (**см. фото № 14**). Найденная нами у него маска **№ 12**, была сделана по более древнему образцу его сыном, тоже мельником **Василием** Жыйу.

Кроме деревянных масок в селе делаются маски из овчины и бересты. Позднее маски начали заменяться женскими шелковыми чулками или противогазами, оставшимися со времени войны.

Обычай надгробного бдения еще хорошо сохранился в Бырсешть-Топешть. Бдение совершается для того, чтобы не оставлять покойника одного, ибо если какое-нибудь живое существо — кошка, собака, курица и т. п. тронет его, то он превратится в вурдалака. Вера в вурдалаков еще жива. Во время бдения не читают

молитв, а веселятся, устраивают игры с ряжеными, показывают фокусы, выдумывают всякие забавы, играют на флуере, рассказывают сказки, пьют и едят и беседуют о повседневных делах. Особенно интересна игра ряженых, называемая «Киперул», в которую играют во дворе вокруг костра. Тенденция игры заключается в том, что все участники по очереди должны быть брошены в костер, откуда они вылезают вымазанные золой и покрытые искрами. Деревянная маска, употребляемая при бдении, — это «Дед» № 7 и 9. Свидетельства людей не приписывают этим играм магических свойств: защиты от злых духов, завоевания благожелательности умершего, защиты от сглаза, очищения от грехов, обеспечения плодородия и т. п. Все, кого спрашивали, говорили, что игры предназначены к тому, чтобы «доставить последнее удовольствие умершему», «чтобы провести в последний раз с ним время».

Эти утверждения крестьян из Бырсешть-Топешть перекликаются с высказываниями М. П. Нильсена по поводу смысла блестящих греческих и этрусских похоронных игр, которые устраивались для того, чтобы покойник в последний раз перед тем, как его положат в землю, участвовал вместе со всеми в земных радостях и удовольствиях. (М. П. Нильсон Der Ursprung der Tragödie... Opuscula Selecta 1 Lund, 1951, 106).

В гайдуцкой народной драме «Жиану» переодетый «дед» в деревянной, овчинной или берестяной маске представляет собой Старый год, воюющий против Нового года. Эта игра в селе Бырсешть-Топешть бытует сравнительно недавно. Она была занесена сюда после первой мировой войны из села Валя Сяка — Сэскут, область Бакэу. Врочем, и текст и мелодия этой гайдуцкой народной драмы свидетельствуют о ее сравнительно более позднем и книжном происхождении. Таким образом, мы здесь имеем дело с врастанием старинной игры ряженых в привнесенное извне произведение — народную театральную пьесу книжного происхождения.

WOOD MASKS OF THE BIRSEȘTI-TOPEȘTI VILLAGE

The custom of mask wearing and mummery, still widely represented in Roumanian contemporary folklore, is chiefly practised durir g the mid-winter feasts, at Christmas and New-Year, as well as at Whitsuntide; they are likewise manifest in the Morris dance and in the custom of the Devils and the Adorned Ox. The masks are also worn at wedding dinners, when the guests get merry, and in the ritual dances of the following monday morning; finally at funerals, for the wake dances.

The folk masks employed by the Roumanian people represent human as well as animal faces. The animals represented are: *Turca* (a kind of Schnapbuck), *Bouriţa* (the cow), *Cerb* (the stag), *Brezaia* (the motley goat), *Capra* (the goat), *Cerbuţ* (the fawn), *Urs* (the bear), *Cal* (the horse), *Lup* (the wolf), *Vulpe* (the fox), *Barza* (the stork), *Cocor* (the crane), *Camila* (the camel), *Berbece* (the old Tup), *Cocoş* (the cock), *Paun* (the peacock). The masks with human faces represent: *Bloj* (an old man, carrying a wallet with ashes), *Mut* (the Dumb-fool), *Drac* (the devil), *Moş* (the old man), *Baba* (the old woman), *Mireasa* (the bride), *Cioban* (the shepherd), *Popa* (the pope), *Călugăr* (the monk), *Doctor* (the physician), *Haiduc* (the outlaw), *Ţigan* (the gypsy), *Turc* (the Turk), *Evreu* (the Jew) *Grec* (the Greek), *Neamţ* (the German); of a more recent creation are *Ofiţer* (the officer) or *Marinar* (the sailor), *Boier* (the squire) and *Cucoana* (the lady). The masks of *Irod* (Herod) and of *the three magi* are quite recent.

The animal masks usually consist of the entire head, carefully carved and often artistically adorned. For some animals, as for instance the bear, a full disguise is employed. The

human faces represented by the masks are usually hideous or grotesque, and generally imply adequate costumes.

The masks are made of wood, leather, tree-bark, linen, cloth; lately pasteboard or paper has been used in their execution and those purchased in cities are made of papier maché.

It is the young-men who, banded in brotherhoods, customarily disguise themselves to perform the mummers' Christmas, New-Year and Morris dances. Sometimes the dances are performed also by young lads and, in some places, on certain occasions, by grown-up men. Of late, but still rarely, young girls act as mummers, whilst married women only in quite exceptional cases.

Apart from the use of masks proper, the Roumanians employ a special make up, smearing their faces with charcoal or with soot and wrap their bodies in green folliage or straw.

At present, in Roumanian villages and cities people disguise themselves only for fun and entertainment. The traces of old beliefs and rituals, however, are not entirely absent from this mummery. Though not explicitly asserted, this traditional significance still lingers in the complex of popular beliefs, in which old and new concepts are opposed.

Although the mummers hold an important place in Roumanian folklore, they have not been sufficiently studied to this day. The present survey does not attempt to give an exhaustive picture of them, but merely devotes its attention to a single kind of mask, namely to the wood masks at present met with in the village of Topesti-Bîrsesti of the Vrancea district, Southern Moldavia, where a former mask carver is still living.

In 1927, the wood masks of Vrancea drew the attention of the Seminar of Sociology, Ethic and Politics, of the Bucharest Faculty of Philosophy and Literature, headed by Professor D. Gusti, Seminar which at the time carried out a field investigation in the village of Nerej. On this occasion, the members of the expedition ascertained the fact that at funerals, wake dances and in New Year folk performences, masks were still in use. Masks nr. 1 and no. 2 have been collected by Prof. Gusti's staff. In 1957, Ion Chelcea, researcher of the "Village Museum" in Bucharest likewise found in Nerej the masks no. 3 and no. 4.

In the village of Bîrseşti — the same as in Nerej — mummers appear during the wake dances and in the heyduck folk drama "Jianu", which is performed on New Year's Day. The masks worn by the interpreters are carved by Lazar Jâiu, a 63 year old miller (see photo no.14). The mask presented by him is labelled under no. 12. It was carved from an older model by his son Vasile Jâiu, a miller too.

The masks used by the villagers are not carved only in wood, some are made of leather and tree-bark. Lately they have even been replaced by women's silk stockings or by gas-masks, brought home by the young men after the last war.

The custom of keeping vigil over the body of a dead person is still widely applied in Bîrseşti-Topeşti. The members of the family or some friend watch over the dead person "to keep him company", and to prevent any living being — cat, dog, fowl etc. — from passing over, under or beside the corpse, which would turn the deceased into a vampire. The belief in vampires is still rampant. During the wake, no prayers are said; people are assembled to amuse themselves and to entertain the dead person for the last time. Mummers perform a show, jugglers execute their tricks, society games are played, musicians show their talent playing the shepherd's pipe, fairy tales are told, the company eats and drinks, dances and discusses the current private and community affairs.

One of the most interesting dances at the wake is called "Chiper" (Pepper), which is performed in the courtyard round a bonfire. The dancers aim, by different tricks, to throw each other into the fire, out of which they emerge full of ashes and sparks. The wood mask worn at vigils represents the "*Uncheş*" (the Ancestor), see no. 7 and no. 9. None of the infor-

mants attributed any magical significance to these wake games or dances, which they in no way considered as aiming at exorcising evil spirits, as gaining the favour of the dead, the protection against evil, the remission of sins and the assurance of fertility. All of the villagers we asked replied that the wake games were performed "to entertain the deceased for the last time" or "to enjoy a last night with their dead friend".

The statements of the villagers of Bîrseşti-Topesti are in perfect agreement with Mr. M. P. Nilsson's affirmation regarding the underlying meaning of the brilliant funeral dances of the Greeks and the Etruscans, performed before the burial of the corpse, with the purpose of offering the dead person the opportunity of partaking, for the last time, in the pleasures and delights of the earthly life in the company of his friends. (M. P. Nilsson: Der Ursprung der Tragödie... Opuscula Selecta I Lund 1951, 106).

In the heyduck folk drama „Jianu", the „Ancestor" wearing a mask made either of wood, leather or tree-bark, personifies the Old Year fighting the New Year. The folk drama has been only recently introduced in Bîrsesti-Topesti. It was brought from the village of Valea Seaca, near Sascut, Bacau region, after the first world war. Moreover, the subject matter as well as the tunes of this heyduck folk drama lead to prove that it is a recent creation of literate origin. This is an evidence of the integration of an age-old local mask into an alien custom, by its introduction into a modern folkplay of literate origin.

CARUL DE FLORI

Observaţiuni asupra evoluţiei unei imagini lirice

AL. I. AMZULESCU

Creaţia lirică populară constituie, fără îndoială, un important capitol al bogăţiei şi varietăţii folclorului nostru. Excelînd ca reflectare veridică şi multilaterală a vieţii şi a naturii în imagini realizate cu o înaltă măiestrie a exprimării artistice, verva liricii populare surprinde adesea prin spontaneitate, concentrare, prospeţime şi transparenţă a limbajului figurat, acoperind o largă gamă de sentimente de o nesfîrşită nuanţare tematică. Unele însuşiri ca acestea au şi determinat pe unii cercetători de seamă ai folclorului romînesc, ca *N. Iorga* şi *O. Densuşianu*, să considere că aportul liricii ar precumpăni prin originalitate şi vigoare în ansamblul creaţiei noastre populare, împingîndu-i să afirme deschis valoarea liricii mai presus de aceea a cîntecului epic spre pildă. [1].

Nu este locul a discuta aci această scară de valori în care, pe lîngă elementul obiectiv incontestabil al marei înfloriri a liricei, se strecoară vrînd-nevrînd în cumpănă greutatea preferinţelor temperamentale şi subiective. De altfel nici nu credem că aprecierea globală poate fi modalitatea cea mai potrivită pentru ierarhizarea creaţiei populare. Socotind însă că deşi în materie de lirică s-a cules foarte mult, s-a studiat totuşi foarte puţin, devine aproape ciudat cum cercetătorii folclorului romînesc îndreptîndu-şi din plin atenţia lucrărilor monografice asupra altor genuri ale creaţiei populare de versuri: descîntece, balade, colinde, au neglijat de fapt cîntecul liric mărginindu-se mai mult la scrutări întîmplătoare sau la aprecieri globale de felul celei amintite.

De aceea considerăm că numai studiul metodic atent, pornind de la unele monografii de detaliu întocmite pe teme sau pe capitole, se cuvine să descopere treptat argumentele valorii şi originalităţii liricii, trebuind să premeargă aprecierilor de sinteză. Unele încercări meritorii ca aceea a lui *D. Găzdaru* despre *Originea şi răspîndirea motivului « Amărîtă turturică » în literaturile romanice* păşesc cu cinste pe această cale anevoioasă, dar sigură şi solidă.

În acest sens ne propunem să înfăţişăm în cele ce urmează o modestă contribuţie la cercetarea liricii noastre populare, constituindu-se ca un comentariu critic pe marginea unei teme puţin cunoscute din lirica dragostei, pe care o intitulăm după formularea izbutită a cîntăreţului popular, lăutarul ghitarist-gurist Marin Căpăţînă din com. Celei — r. Corabia: «carul de flori».

★

Cu prilejul întocmirii antologiei *Doine, Cîntece, Strigături* (Bucureşti, Ed. de Stat p. Literatură şi Artă, 1955), parcurgînd un mare număr de publicaţii, am aflat în *Albina*, a. XXXVI (1933), n. 3 această frumoasă piesă cu indicaţia « din cîmpia Ardealului »:

Prin pădurea rară-n jos
Merge badea cel frumos
Cu carul de odolean,
Cu boii de măgeran,
Cu jugul de scînteuţe,
Cu răsteie de botcuţe,
Cu roate
de mere coapte,
Cu butuci
de mere dulci,
Cu loitriţe
de turtiţe,
Hai, bade, să-ţi dau guriţă!

---

[1] cf. *N. Iorga, Balada populară românească-Originea şi ciclurile ei*, în *Istoria literaturii româneşti*, ed. II, Bucureşti, P. Suru, 1925, vol. I, p. 47; *O. Densuşianu, Flori alese din cîntecele poporului*, Bucureşti, P. Suru, 1920, p. X şi XV; şi *Viaţa păstorească în poesia noastră populară*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1922, vol. I, p. 114, nota.

Am remarcat din capul locului « originalitatea » imaginii şi măiestria deosebită a compoziţiei acestei bucăţi.

Tema: evocarea iubitului în cadrul unui atelaj idilic, – un fel de car triumfal al dragostei realizat cu mijloace verbale simple, naive.

Frăgezimea imaginii, de o rară plasticitate şi transparenţă de horbotă mătăsoasă cuprinde în sine, ca într-o voită pastişă, în acelaşi timp ceva din feeria susurului vrăjit de incantaţia unui descîntec rostit în şoaptă şi din farmecul jucăuş unduind de bogăţie de rimă şi ritm al unui joc sau cîntec copilăresc.

Fremătînd de dragoste, iubita foloseşte din plin resursele dialectale ale florei ardelene bogate în sugestii de culoare, sunet şi aromă de balsam (*odolean, măgeran, scînteuţe, botcuţe, mere dulci* şi *coapte*) pentru a zugrăvi ca într-o fantastică miniatură barocă diferitele detalii ale carului miraculos. Se creează o minunată atmosferă de duioşie şi graţie aeriană care, rezultînd din delicateţea şi seninătatea gingăşiei mîngîioase a diminutivelor aglomerate la rimă, învăluie chipul iubitului. în aureola paradisiacă a unei vedenii de vis frumos. Aluzia amoroasă se şterge la început, copleşită de abundenţa profuziunii florale, pentru a izbucni în cele din urmă de sub alegorie cu un senzualism discret în şaga poantei finale.

Este aci negreşit o imagine picturală de o deosebită subtilitate lirică amintind ceva din arta zugravilor pe glajă, imagine plină de optimism înaripat şi de candoare feciorelnică şi timidă ce se degajă din jocul măiestru şi sugestiv de cuvinte evocînd culoarea şi balsamul florilor şi al merelor

Originalitatea imaginii rezidă în bogăţia descrierii alegorice cuprinzînd implicit dar copleşind sub discreţie aluzia erotică senzuală.

Măiestria compoziţiei rezultă din echilibrul desăvîrşit al părţilor. După cadrul introductiv sugerat în primele două versuri:

Prin pădurea rară-n jos
Merge badea cel frumos...

se descrie carul, folosind în următoarele patru versuri florile — element de culoare şi miros —, apoi în două versuri cu rimă internă merele — element de miros şi gust. După ce s-a zăbovit astfel pe larg în privirea picturală a carului ce poartă fiinţa iubită, din arcul prelung întins de bogăţia descrierii alegorice sub a cărei nălucire s-a pierdut parcă intenţia erotică izbucneşte, cu svonul unei porniri pe cale de a se dezlănţui fără oprire, săgeata finală a poantei plină de farmec şăgalnic care face legătura cu începutul:

Hai, bade, să-ţi dau guriţă!

Sonoritatea graţioasă a diminutivelor contribuie alături de învăluirea rezonanţei ecoului din rima internă la împlinirea atmosferei de vrajă ameţitoare, ştergînd toate contururile tari din cuvinte şi imagine cu un lirism dulce, îmbietor, ca o licoare plăcută sau ca un foşnet de zefir încărcat de mireasmă suavă peste o pajişte înflorită sub zîmbetul unui soare primăvăratec.

Astfel privită în ansamblul ei, bucata aceasta apare ca un monument de simplitate şi de totală integrare a omului în natură. Nu se poate totuşi nega o uşoară intenţie de preţiozitate barocă aducînd a rafinament de madrigal...

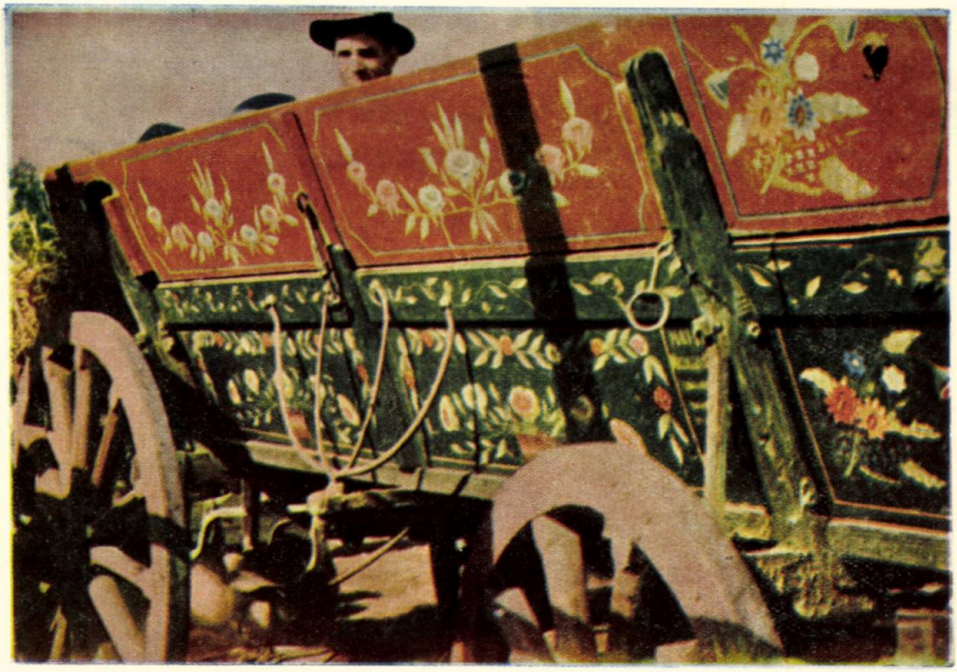
Scrutînd cercul îngust al cunoştinţelor noastre, recunoaştem cu uşurinţă aci un motiv liric generos care, asemănîndu-se cel puţin ca idee tematică, a rodit din plin în lirica de dragoste a tuturor timpurilor.

Neputînd cerceta, din lipsă de accesibilitate, indicaţiile expuse în Motif-Indexul lui *Stith Thompson* sub titlul « căruţă magică »[2] atestînd existenţa motivului în numeroase literaturi, ne vom mărgini a aminti din treacăt că ideea poetică a evocării fiinţei iubite într-un car triumfal alegoric nu lipseşte din Purgatoriul lui *Dante* şi din Triumfurile lui *Petrarca*. Simbolistica evangelică a carului tras de grifoni în care apare Beatrice în plină ascensiune spre Paradis [3], ca şi convenţionalismul mitologic al carului lui Eros din visul de primăvară al lui Petrarca [4], rămîn totuşi departe de mijloacele modeste şi firesti ale creatorului popular romîn care în zugrăvirea carului nostru se adresează cu desăvîrşită simplitate resurselor realiste imediate ale peisajului local, necunoscînd clişeul erudit dar ridicînd implicit un splendid monument poetic, un adevărat imn plin de conţinut autohton carului ţărănesc, de atîtea mii de ani tovarăş al său nedespărţit de muncă, necazuri şi bucurii.

[2] *St. Thompson, Motif-Index of folk-literature* (FF Communications No. 107—108, vol. XL—XLI), Helsinki, 1933—34, p. 120 *(D. 1110—1114)* şi p. 180 *(F. 861)*

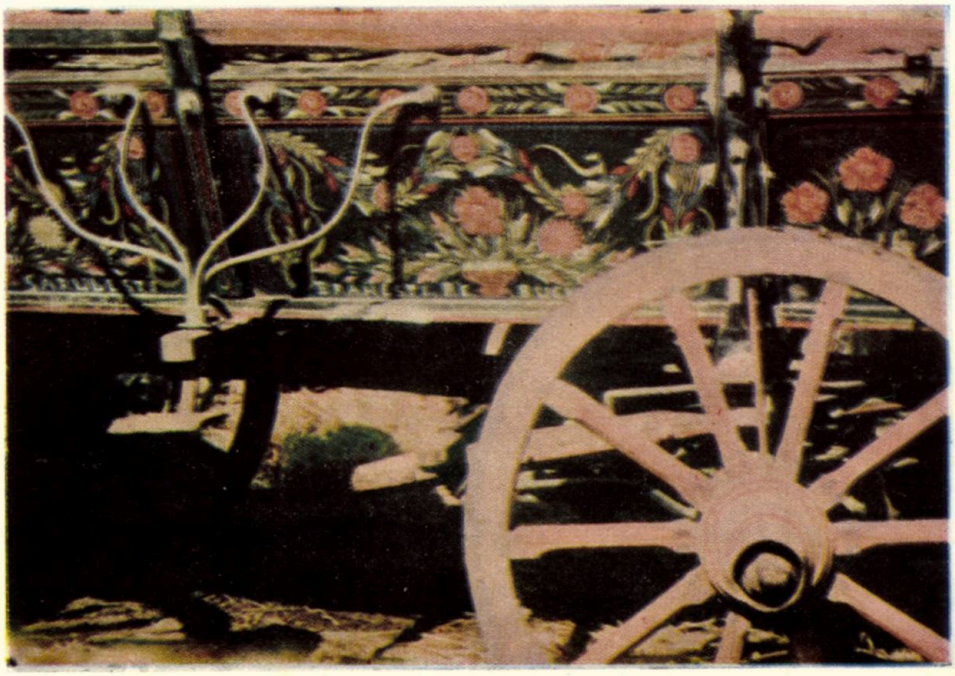
[3] *Dante, Purgatorio*, c. XIX, vss. 91 sqq.

[4] *Petrarca, I Trionfi; Trionfo d'amore*, I. vss. 13 sqq.



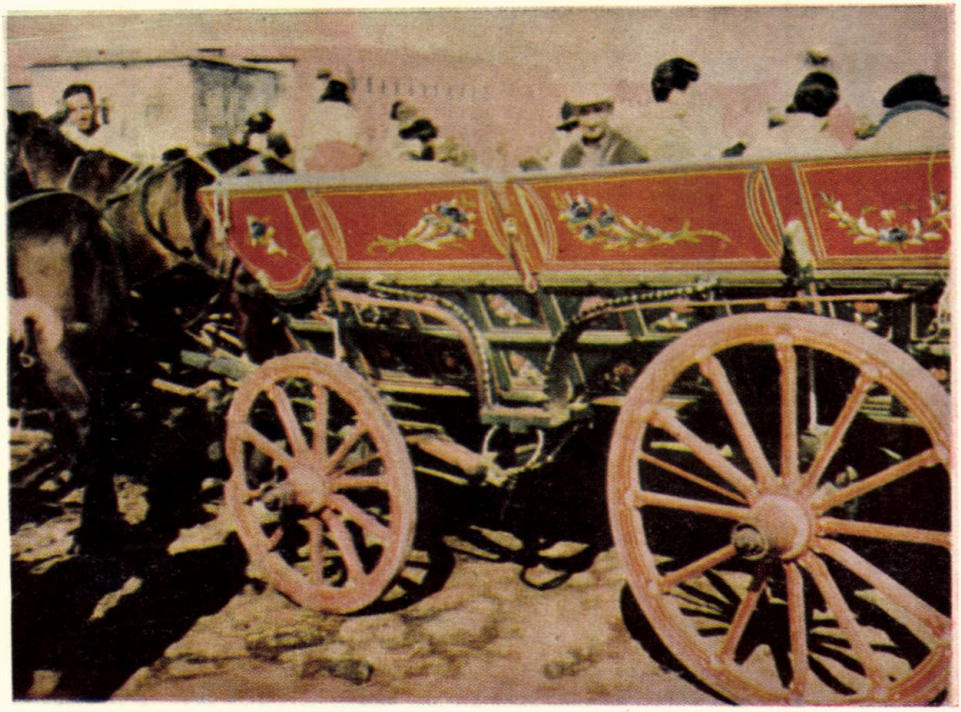
Căruța lui Al. Lupșan (com. Mărițua — r. Brănești — Reg. București)

Foto A. Vicol



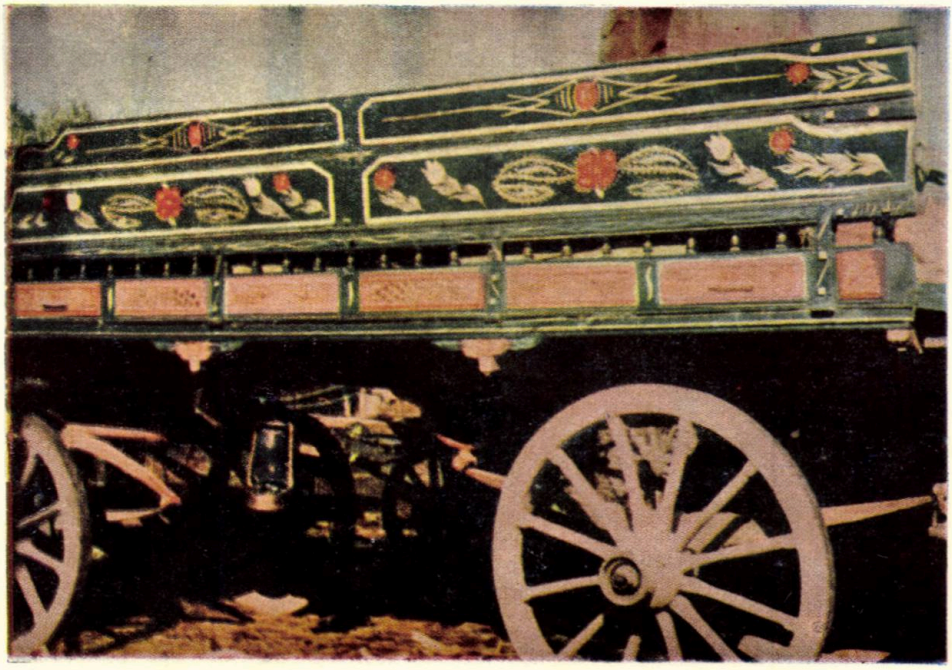
Căruța lui Nic. N. Stan (com. Gurbănești — r. Lehliu — Reg. București)

Foto A. Vicol



Căruța lui I. Manea (com. Mărițța — r. Brănești — Reg. București)

Foto A. Vicol



Căruța lui Marin Boicescu (com. Vidra — r. Vidra — Reg. București)

Foto A. Vicol

De altfel călătorind de la un capăt la altul al şesului dunărean, de nenumărate ori vom avea prilejul să întîlnim aievea în cale, de la Craiova la Constanţa, numeroase căruţe minunat împodobite de arta zugravilor din partea locului, purtînd frumoase stilizări de flori colorate pe peretele exterior al loitrelor şi al fundului. Uneori nici chiar cercul de lemn al obezilor roţii nu e lipsit de motive picturale. În această privinţă « oborul » Bucureştiului cunoaşte un adevărat tîrg săptămînal de unde îşi procură asemenea căruţe împodobite, ţăranii din regiune. Numele meşteşugarului zugrav apare adesea înscris cu stîngăcie dar cu vădită mîndrie şi spirit negustoresc de reclamă printre florile multicolore ale zugrăvelii.

Să citäm totuşi din literatura universală, acest car alegoric al înţeleptului şi marelui cîntăreţ al dragostei simbolice *Solomon*, zugrăvit în Cîntarea-Cîntărilor astfel:

« . . . Vă jur, fiice ale Ierusalimului, pe căprioarele şi cerboaicele de pe cîmp, nu stîrniţi, nu treziţi dragostea, pînă nu vine ea.

Ce se vede suindu-se din pustie, ca nişte stîlpi de fum, în mijlocul aburilor de mir şi de tămîie, înconjurată de toate mirezmele negustorilor de mir?

Iată, este *pataşca lui Solomon* . . .

Împăratul Solomon şi-a făcut această pataşcă din lemn de Liban.

Stîlpii i-a făcut din argint, rezemătoarea de aur, scaunul de purpură; iar mijlocul împodobit cu o ţesătură aleasă de dragostea fiicelor Ierusalimului.

Ieşiţi, fetele Sionului, şi priviţi pe împăratul Solomon, cu cununa cu care l-a încununat mamă-sa în ziua cununiei lui, în ziua veseliei inimii lui . . . » (*Cîntarea-Cîntărilor*, III, 5—11 pass.).

Întrebarea se ridică desigur aci: să fi stăruit oare în amintirea ţăranului romîn care a prins a zugrăvi cu mijloace proprii şi atît de originale carul dragostei sale, ceva din arta figurii atît de populare a « Premintelui » biblic?

Opinăm pentru o poziţie negativă în această privinţă, de vreme ce carul mirilor —ca de altfel toate căruţele din alaiul nunţii romîneşti — se arată din totdeauna şi azi astfel împodobit chiar fără a imita pataşca nupţială a lui Solomon, după ce şi la nunta lui Iancu Vodă din balada Letinului bogat (Cîntecul nunului):

Multe carîte-au sosit, Pe dinăuntru poleite,
Multe sunt, mărunte sunt, Pe dasupra şindrilite,
Sunt carîte jugrăvite, Cu postav verde-nvelite . . . [5]

Pe de altă parte, carul sfîntului Ilie din iconografia populară a meşterilor noştri zugravi nu se înfăţişează şi el de obicei frumos împodobit şi încondeiat?

De aceea considerăm mai degrabă că ideea lirică a carului alegoric « de flori » al dragostei a putut încolţi spontan în mintea creatorului nostru popular care, atît de legat în genere de carul său, s-a învrednicit a-l cînta în diverse ipostaze în numeroase alte creaţiuni folclorice proprii şi originale.

Iată, spre pildă

. . . un car de aur
Cu boii de grauri

în acest frumos descîntec de dragoste, recent cules de noi din Muscel:

Însînicaị, *Văzuị un car dă aor*
îmînicaị, *Cu boi dă grauri.*
Înspre Maịca Domnuluị plecaị *Da-n car cine ịera?*
Pă poteịi necălcate, *Fica cu frumuşeţîli,*
Cu roọa nescuturată. *Dragustẹa cu drăgusteţîli,*
Roọa o scuturaị, *Ịarba cu ịubetili.*
Dragostẹa o-adunaị, *Da venẹa, da venẹa*
Pă trupu mịeu o daị. *To' cîntînd*
Şi mă uịtaị pă rîu în sus, *şi kiuind,*
To' dă Ion întrebînd . . . [6]

Este de reţinut de asemenea viziunea infernală încărcată de contururi întunecate a carului macabru ce poartă figura monstruoasă a Samodivei cu care se luptă Dălea-Dămian în balada cu acelaşi nume:

---

[5] cf. *N. Păsculescu, Literatură populară romînească*, Bucureşti, Socec, 1910, p. 203. (De altfel adeseori în balade apar personaje călătorind în *cucie, cucioară, « leftinică »* zugrăvită . . .)

[6] A.I.F., mgt. 1247 c; inf. Vasile Bucur Bodea, com. Albeşti-r. Muscel, cules la 27. IX. 1956 (culeg.: O. Bîrlea-Al. Amzulescu)

... Unde Dălea se uita?
La buciumii roției.
Buciumii de ce-mi d-avea?
Capete de fete mari!
Spițele de ce-mi d-avea?
Mai o dată se uita,
Degete de la voinici!
Și năplaz de ce-mi d-avea?
Savai mîini
de la oamini!
Mai o dată se uita,
Tot la cai că se uita.
Dar ce frîne mi-ș d-avea?
Doi șerpi d-încleștați
Și din cozi așa-nnodați,
Mare, doamne, minunați!... [7]

În sfîrșit, o mentalitate modernă, evoluată, contaminată neîndoielnic de fastul unui lux de ostentație care a deprins ceva din maniera burgheză și suburbană de a cîștiga dragostea, face ca îndrăgostitul din aceste creații binecunoscute mai noi, să dorească un alt soi de atelaj pentru a purta dragostea sa de paradă: căruță zgomotoasă, trăsurică « pe gume», șaretă nouă, etc.:

... Foaie verde mărăcine,
Če m-e mie drag pe lume?
Cai negri, hamur' bune
Ș-o căruță să-m răsune
Ș-o mîndră gătită bine,
Cai negri, hamur' bune
Și cu flor' pe la căpestre
Să fur oki la neveste... [8]

sau:

Ș-am zis verde trei alune,
Če mi-e mie drag pe lume?
Cai bălani și hamuri bune
Ș-o trăsurică pe gume,
Mîndruța gătită bine,
Să mă plimb cu toate-n lume... [9]

ori:

Frunzuliță trei alune,
Ce mi-e mie drag pe lume?
Cai bălani și hamuri bune
Și căruță ca să sune
Și-o trăsurică pe gume,
Să mă duc cu mîndra-n lume
Să iau flori de la neveste
Și să pui pe la căpestre.
Hamur'le numai cordele
Și căruța zugrăvele,
Iar în spate, pe sandîc,
Chipul mîndrii zugrăvit! [10]

și:

Frunză verde bob de rouă,
Am să-mi iau șaretă nouă
Să dau Bucureștiu-n două,
Craiova pe jumătate,
Să iubesc fetele toate.
Cu ulube de a'amă
Să nu se bage de seamă
Și cu biciu de argint
Ce nu s-a mai pomenit
Și cu calu numai spume
Să pornesc cu mîndra-n lume... [11]

Aceeași mentalitate modernă, menținîndu-se însă în limitele unei remarcabile discreții idilice care nu e lipsită de clasic bun-gust popular, manifestă și această viziune îndrăzneață de zbor mecanic al îndrăgostiților;

Hai, bagio, c-am cumpărat
O mășînă dge zburat,
Hai să n'e suim pa ie
Să n'e ducă une-om vrie,
Să ducă cu noi în lum'e
Să să piard-a nostu nume!... [12]

Ideea lirică a cîntecului carului a putut înflori astfel negreșit din plin și spontan în folclorul nostru, fără a presupune neapărat nevoia unor modele artistice din afară.

Dar lăsînd deocamdată la o parte căruțele, trăsurile și șaretele mai noi — care nu sînt lipsite de farmecul lor plin de înțelesuri în ce privește evoluția mentalității populare —, să revenim la idila patriarhală a carului de flori ce constituie obiectul principal al atenției noastre.

O întrebare se ridică în chip firesc aci: frumoasa alegorie din cîmpia Ardealului, amintită și analizată mai sus, atît de originală și plină de spontaneitate, este ea o apariție unică în folclorul nostru?

---

[7] cf. *Vechi cîntece de viteji*, București, ESPLA, (1956), p. 46.
[8] A.I.F., fgr. 8993 a; inf. Maria Aldoiu, com. Boteni-r. Muscel, cules la 5. X. 1940 (culeg. E. Comișel)
[9] A.I.F., fgr. 2062 b; inf. Anghelina Morțeanu, com. Berevoești-r. Muscel, cules la 17. VII. 1936 (culeg. I. Cocișiu)
[10] A.I.F., fgr. 11.875 b; inf. D. Nițulescu, com. Poboru-r. Vedea, cules la 3. X. 1950 (culeg. B. Marcu)
[11] A.I.F., mgt. 88 s; inf Elena Constantinescu, com. Comani-r. Drăgănești, cules la 28. VI. 1952 (culeg. V. Dosios)
[12] A.I.F., fgr. 6029 b; inf. Bi ndușa Popovici, com. Mărul-r. Caransebeș, cules la 1. VII. 1937 (culeg. T. Alexandru).

Cercetînd cu atenţie numeroase materiale publicate şi inedite, am izbutit să identificăm în cele din urmă un număr de încă 24 piese, între care 7 din Ardeal şi 17 din Muntenia şi Oltenia culese între anii 1880—1957, în care «carul de flori» apare ca dezvoltare de sine stătătoare sau ca motiv organic în diverse contaminări cu alte elemente lirice. Numărul şi răspîndirea variantelor — ce nu pot fi desigur singurele — dovedesc cu prisosinţă că, deşi puţin cunoscută în comparaţie cu altele, tema carului alegoric se înscrie ca o importantă realizare poetică a repertoriului liricii noastre populare de dragoste. Analiza variantelor cunoscute ridică interesante probleme de creaţie şi circulaţie folclorică.

Dar iată mai întîi materialul, expus pe provincii (Ardeal-Valahia), în ordinea cronologică a culegerii:

ARDEAL:

1.—1889, Rugăşeşti — r. Dej; ms. I. Pop-Reteganu, vol VII (Acad. R.P.R., ms. 4530, f. 190); publicat în *Antologie de literatură populară*. Vol. I: Poezia. Bucureşti, Ed. Acad. R.P.R., 1953, p. 152 (n. 88):

De ciudă şi de alean,
Făcui car de magheran,
Cu jugu de tulipan,
Cu prisnele
de inele,
Cu butuci
de mere dulci.
Dar pe ruda carului
Şade badea-amarului,
Mînă boii şi suspină,
Vai, tocmai de la inimă.
De cînd în sat a intrat,
El îmblă tot supărat
Că pe el l-o blestemat
Mîndruţa din cela sat
Cu trei pae de la pat:
— Usca-te-ai, bade, usca,
Ca firul bujorului
În gura izvorului,
Să-ţi aduci, bade, aminte
Că-i blestem de oareunde,
Blăstăm de la copiliţă
C-aceea ţi-a fost drăguţă,
Blăstăm de fată săracă
Care ţi-a fost ţie dragă!

2. — 1890, Zagra— r. Năsăud; *V. Onişor*: *Doine şi strigături din Ardeal*. Iaşi, (1890), p. 26 (n. 52):

Pîn pădurea rară-n gios
Mere bad'ea cel frumos
Cu caru d'e odol'ean,
Cu pana d'e măgerean,
Cu spciţe
d'e smn'euriţă,
Cu obed'e
d'e măr verd'e,
Ocii lui mătasă verd'e,
Rău mă t'em că mn'i l-oi pcerd'e,
Că l-am mai pcerdut o dată
L-am aflat la o ciocîrlată,
Ciocîrlată şi băloasă
Nu-i ca min'e de frumoasă.

3. — (1880—1890), Mesentea — r. Alba; *Dr. V. Bologa*: *Poezii poporale din Ardeal. O mie de bucăţi culese între anii* 1880—1905. Sibiu, 1936, p. 105 (n. 335):

Prin pădurea deasă-n jos
Merea badea, om frumos,
Cu caru de hodolean,
Cu biciu de măgheran,
Cu spice de tămăiţă,
— Hai, mîndră, de-mi dă guriţă!
— Ba io, bade, nu ţi-oi da
Că-i măsurată gura
Cu fonţii Tiuşului
Pe sama drăguţului!...

4. — idem, p. 141 (n. 467):

Prin pădurea rară-n jos
Mere badea, om frumos,
Cu caru de hodolean,
Cu biciu de măgheran,
Şi c-o mînă
boii mînă
Şi cu una flori adună
Să facă mîndrei cunună,
Să meargă la cununie
Pînă frunza-i verde-n vie;
Dacă frunza s-a usca
Iar se pot descununa...

5. — 1892, Rîpa de Jos — r. Topliţa; *S. C. Mîndrescu*: *Literatură şi obiceiuri poporane din comuna Rîpa de Jos, Comitatul Mureş-Turda (Transilvania)*. Bucureşti, 1892, p. 48:

Pin pădurea rară-n jos,
Mere badea ăl frumos
Cu caru de odolean,
Cu boii de măgheran,
Cu butuci
de mere dulci,
Cu rotiţe
de turtiţe,
Cu juguri de scînteuţe,
Cu restee de botcuţe.

6. — 1924 (dar cules între 1904—1913), Berbeşti — r. Sighet, inf. Susana Borodi; *Pr. I. Bîrlea*: *Cîntece poporane din Maramureş*. Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1924, vol. II, p. 112:

Nu fii, mîndru', supărat,
Din doruţ
ni-om fa' căluţ (?)
Ş-om trece peste dieluţ,
Cu obede
din lemn verde,
Stiţele din măghieran,
Buciumul de odolean,
Şi proţiapul de omac,
Şi boii din ruji de mac.
Şi ni-om sui în căruţ
Ş-om trece peste dialuţ,
Unde-nflorie piperiul
Şi se ostoaie dorul,
N-om veni pînă-i ceriul ;
Unde-nflorie tămîia
Şi s-ostoie dragostea,
N-om veni pînă-i lumea
Dacă nu voiè' mama
Să grăiesc cu dumata! [13]

7. — 27.IX.1935, Rebrişoara—r. Năsăud, inf. Catrina Hadăr; A.I.F., fgr. 5671 a (culeg. I. Cocişiu):

Vin'e doru şî mă-ntrţabă
La ferţastă d'e oţagă
Cu caru d'e odoţean,
Cu spiţă d'e măţeran,
Cu obed'e
d'e lemn verde.
Cît i munt'ile d'e-nalt
Tăt omătu s-o luat,
Da d'i la in'ima mę
S'e s-o pus, nu să maį ţa.
Şî s-o pus a bad'i dor,
Nu să ţę pînă s'e mor.

VALAHIA:

8. — 1886, Parepa—r. Cricov, inf. Moş Vasile Tîrtac; *D. Vulpian*: *Poesia populară pusă în musică. Culegere din toate ţerile Romîne*. Bucureşti, Tipo-Litografia Şt. Mihalescu, 1886, p. 63 (n. 173):

Istorie, istorie . . .

Foae verde trei lămîi,
Cat', fetiţo, drept să-ţi spui
Că alta ca tine nu-i.
D-ale tale drăgănele
Între ochi şi-între sprîncene
Răsărit-au petricele,
Peatra diamantului
Lumina smarandului,
Iar faţa obrazului
Floarea Rusalimului.
Noaptea în vis mi te visez,
Pui mîna şi nu te văz.
Sărut mereu pernele
Socotind că-s ţîţele.
Cîte judeţe umblai,
Rămăşiţe nu lăsai.
La Conţeşti, pe Ialomiţă,
Îmi lăsai d-o copiliţă
Că n-a dat neicăi guriţă.
Cînd mi-ar fi fost, zău, drăguţă,
I-ar face neica o căruţă
Cu roate de ismuliţă,
Cu dricul de dediţei,
Codîrla de stînjinei,
Osii tari de odolean
Şi cue de leuştean,
Cu doi boi de brebenei
Să urc la coastă cu ei.
Dădui cea, pe poticele,
Mă-întîlnii cu beata lele
Cu gîtul plin de mărgele
Şi prin degete inele,
Amar, frate, vieţii mele!
Soro, de dragostea noastră
Răsărit-a un pom în coastă
Cu tot felul de miroase
De te pătrunde la oase.
Hai, soro, să-l îngrădim
Nu cu pari, nici cu nuele,
Numai cu dragoste grele.

[13] În contaminare cu alte motive din tematica dorului, acest text se află, în formă identică, inserat în colecţia recent apărută a maestrului *T. Brediceanu*, 170 *Melodii populare romîneşti din Maramureş*, Bucureşti, ESPLA, (1957), p. 93. Indentitatea formei ne scuteşte de a-l reproduce. Este totuşi important de menţionat — pentru circulaţia temei « carul de flori» în Maramureş — că acest material este arătat a fi fost cules între 13—25. IX. 1910 de la preotul Ioan Vlad din *Botiza* — *r.* Vişeul de Sus.

9. — 11.VI.1897, Catane—r. Băileşti, inf. Gh. D. Păstacă; comunicat prin corespondenţă de bătrînul folclorist craiovean N. Dumitraşcu-Reny, cu indicaţia: «De la Mihail Păsculescu din com. Coveiu-Dolj, astăzi mort, şi scris după Gh. D. Păstacă din com. Catane-Dolj, în 11 Cireşar 1897»:

Cîntecul carului

Foaie verde iarbă mare,
Apucai pe drum, la vale,
Mă-ntîlnii cu două care,
Două care cu chirie
Ereau pline cu scumpie.
Detei să-mi facă şi mie,
Să-mi facă de-un cărucean
Cu osii de leuştean,
Cu roate de odolean,
Cu spiţele de arţar,
De-o obadă
rubla-ntreagă,
De spiţă
cîte-o leiţă,
Facă-mi lucru de credinţă;
De pisleag
cîte-un pitac,
Să-mi facă lucrul pe plac:
Cu scaun de avrămeasă,
Vîrtejul de cristineasă,
Cu blana de calonfir,
Loitre de rosmarin
Şi leuci de trandafir.
Cîte cuie sunt la car,
Toate-s de mărgăritar.
Inima de vineţele,
Lişiţa de ocheşele,
De drag să priveşti la ele.
Şişleaţă
de ismă creaţă,
Să tot priveşti cu dulceaţă.
Cu proţap de sălcioară,
Cu jugul de salbă moale,
Resteie de cuişoare,
Jiglele de scorţişoare,
Cu boii de siminoc,
Coderia, lemn de soc,
Cu funia de mătasă
Împletită-n cinci şi-n şase
De-un popă şi-o prioteasă,
Voinicel de busuioc
Şi-n mînă c-un bici de foc,
La arsîtul de soroc
Cin' m-ar vede, stă pe loc!

10.—1909, Devesel – r. Caracal, inf. A. Brînzaru; *C. S. Făgeţel*: *Verde şi iar verde...* Craiova, 1909, p. 43:

Verde frunză salbă moale,
Îmi luai şuba la spinare,
Mi-apucai drumul la vale,
Mă-ntîlnii cu nişte care.
Carele cu ce-or să fie?
Carele sînt cu chirie
Încărcate cu scumpie,
Vin din tîrg, din Lisăndrie.
Vorbii să-mi facă şi mie
Un car *ca cel cu chirie,*
Cu roate de odolean,
Cu spiţe de os de cal,
Cu obezi
de foi de vrej,
Osia de trandafir,
Leocile de calomfir,
Scaunu de busuioc,
Şuşlete de foi de vie,
Lănţişori de razachie,
Loitre de viorele,
Proţapu de micşunele,
Cu jugu de cocorăi,
Resteie de brebenei
Şi boii de ghiocei,
Funia d-o viorea
Să-mi ţiu cu Leana de ia!...

11. — 1928, Bălceşti – r. Olteţu (?), inf. Costică Bărbulescu; *G. F. Ciauşanu — G. Fira — C. M. Popescu*: *Culegere de folklor din judeţul Vîlcea şi din împrejurimi*. Bucureşti, Cultura Naţională, 1928, p. 106 (n. 569):

Foaie verde ş-o creiţă,
De-ai fi neicăi drăguliţă
Ţi-ar face neica căruţă
Cu roate de tertecuţă,
Cu cai albi de păsărele,
Vizitiu de micşunele
Şi biciul de viorele,
Pe poţa inimii mele.
Foaie verde trei smochine,
Amanta cu ce se ţine?
Cu pîine şi cu măsline,
Mămăligă de trei zile,
Mai pe urmă-un pepenaş
Şi apoi un sărutaş.
Miţo, Miţo,
copiliţă,
Astă vară sugeai ţîţă,
Acum dai neicăi guriţă,
Par-că eşti o porumbiţă,
Miţo, puiculiţa mea,
Miţo, Miţo,
copiliţo!

12. — 30.VI.1930, Bibeşti — r. Gilort, inf. C. Bolovan; A.I.F., fgr. 12.353 a (culeg. G. Breazul):

Foaie verde lămîiţă,
Sfîntă să-i fie guriţa
Cui ţi-a pus numele Miţa
Şi te-a poreclit Mariţa,
Şi popa care-a citit
Să fie blagoslovit!
Ţ-ar face neica căruţă
Cu roate de tărtăcuţă,
Spiţele de lămîiţă,
Şi caii de păsărele,
Vizeteu de micşunele,
Bic.uşcă, pară de foc,
Să nu stea caii pe loc!

13. — 6.VIII.1930, Runc — r. Tg. Jiu, inf. Ana N. Săpirici; A.I.F., fgr. 2749 a (culeg. C. Brăiloiu):

Mariţa neiki, Mariţă,
Dac-ai fi neiki drăguţă
S-cumpără neica căruţă
Cu valuri de lămîiţă,
Cu cai de păsărele
Să sue suişur' grele,
Cu biciu, pară de foc,
Să nu stea cai de loc!

14. — 10.VI.1939, Sihlea — r. R. Sărat, inf. Avrămia Vlăscianu; A.I.F., fgr. 7459 b (culeg. I. Cocişiu):

Daholică, neică Giţă,
De mi-ai fi a mea tincuţă
Ţi-ar face neica căruţă,
Căruţă
di ismuliţă,
Coviltir
de trandafir,
Fundător de calofir,
Oişte de rosmalin
De la neica Costandin,
Costandin,
floare de crin,
Purta-te-ar fetele-n sîn!

15. — 5.V.1940, Ogretin — r. Teleajen, inf. Mariţa Mănescu; A.I.F., fgr. 8510 a (culeg. E. Comişel):

Niţo, Niţişoara mea,
Ţi-ar face neica căruţă
Cu roatile dă tărtăcuţă,
Proţapu dă micşunele,
C-aşa-i plače mîndri mele.
Niţo, Niţo, Niţişoară,
Fi-te-ar fi lovit o boală
Cîn ierai la mine-n poală
Cu mîna la ţîţişoară,
Cu gura la bărbioară!
Lele, lele, şi iar lele,
Cu basmaua pă sprinčene,
Cu păru făcut inele,
Mi-ai usca' zilili mele!
Čine ţi-o mai ziče lele
Să-z poarte coadile tăle
Şi čiorapi dîn pičere
Şi urmîzu dă la gît
C-ăla mă bagă-n pămînt!

16. — 19.VIII.1943, Progresu — r. Brăneşti, inf. Gh. Pipa; A.I.F., fgr. 9983 b (culeg. C. Brăiloiu):

Ş-am zis verde d-o crăiţă,
D-ai fi neiki drăguliţă
Ţi-ar face neica căruţă
Cu gratia dă lipan
Şi dricu dă odolean,
Vizitiu dă micşunele,
Cu cai dă brebenele.
Părinte, sfinţia sa,
Spovedeşte pă Miţa,
Să nu-i dai păcate multe
Că ie mică şi le uită,
Să nu-i dai păcate grele
Că tot io mă-ncar' cu iele!

17. — 19.VIII. 1943, Măgurele — r. V.I. Lenin, inf. Tinca Matei; A.I.F., fgr. 9637 b (culeg. E. Comişel):

Foae verde peliniţă,
Să-z facă neica căruţ
Cu roate de tărtăcuţ.
Miţo, Miţo,
porumbiţo,
Čine ţi-o mai ziče lele
Să-z poarte coadile tele,
Şi popa če ţi-a četit
Să fie blagoslovit!

18.—21. VII. 1946, Vadu Lat—r. Videle, inf. C. Sandu; A.I.F., fgr. 10.147 b (culeg. Gh. Ciobanu):

Foaie verde lămîiță,
Lele, lele, lămîiță,
Draga neni copiliță,
D-ai fi neiki drăguliță,
Ți-aș pune mîna la țîță,
Genukili pă rokiță,
Și te-aș săruta-n guriță.
Neică, ți-aș făcea căruță
Cu roate de tărtăcuță,
Cu dricu dă izmuliță,
Cu obezili dă viță,
Spițili dă garofiță.

19.—28.V.1949, Clejani—r. Videle, inf. G. Moțoi; A.I.F., inf. nr. 8376 (culeg. P. Carp):

Foaie verde ismuliță,
De-ai fi neiki drăguliță
Neica ți-ar face căruță
Cu obezili dă tiță,
Spițili dă garofiță,
Căpățîni dă odolean
Ca să ne iubim un an,
Protapu dă leuștean,
Leocili dă siminoc
Če mai dragoste cu foc,
Codirla dă viorele
Și cai dă turturele,
Vizitiu dă micșunele,
Să ne tragem, băiețele,
Pă dealur' și pă vîlcele
C-așa inimioara-m' čere,
Prăpădi-te-ai, băiețele,
Prea venișî seara dă vreme,
Cîn dușmani taie lemne!
. . . . . .

20.—24. II. 1951, Desa — r. Calafat, inf. Mihai Constantin; A.I.F., mgt. 21 c (culeg.: O. Bîrlea-Al. Amzulescu):

Lele verde mărgărit,
De cînd zic:-Mă duc, mă duc!
Toate lemnele s-aduc,
Mîndrele să fac buluc
Și mă-ntreabă un-mă duc.
Eu le spui: -La Cîmpulung!
El' mă-ntreabă cînd mai viu,
Eu le spui: — La primăvară!
Plîng mîndrele, să omoară,
Plînge și gagica mea
Că n-am mai dat pe la ia . . .
— Ioane, Ioane, Ioane muică,
Cum iasă lumea la muncă
Și tu stai pitit în luncă!
Astăzi beau, și mîine beau,
Mă mir, bani de unde iau,
Tot di la ăi care-m' dau
Că mi-au dat întoadeuna
Și nu-i mai vede cît lumea!
Eu cu coasa nu cosăsc,
Nički cu sapa nu prășăsc,
Mă mir cum mă arînesc,
Să miră și cîrčiumari
Dă unde mai fac eu bani
Că-m cîntă și lăutari!
Mă mînă tata la plug,
Dă-l năibi de meșteșug
Că nu știu boi să-i înjug.
Lumea-njugă coarnele,
Eu i-înjug cu coadele
Și-înjug cu jugul pe dos
De-m ca' resteiele jos!
Niște vite canunite,
Niște boabe izîdite . . .
Nu știu, muncă fac nu fac
Dar năcazul to' mi-l trag,
Știi, ca targa pe uscat!
Deci' slugă la čiocoi,
Mai bine čioban la oi
Cu capu pe mușuroi,
Cu kimiru plin de lei,
Cu oki-n turma de oi.
Mă mînă tata la sapă,
Da-o-aș năibi, nu m-e dragă,
Coada-i lungă, sapa-i lată,
Me-a coprins spinarea toată;
Sapa-i lată, coada-i lungă,
Nu mai vezi parale-n pungă,
Numa ața mămăliği
Lipită pe fundul punği!
Ioane, Ioane, Ioane muică,
Cum iasă lumea la muncă
Și tu stai pitit în luncă!
Am da' vorbă la rudari
Să-m facă di-un căručean
Cu roate de leuștean,
Kilimii de oteșăl
De ninge toamna pe el,
Și jugul să-l fac de nalbă
Să pui pe mîndra să tragă . . .
Foaie verde mărgărit,
Mă uitai la răsărit,
Văz primăvara venind
Și zăpada okeșînd,
Și colțu la iarbă dînd,
Și pe mîndruța oftînd,
Busuiocul nepălit
Deasupra ureki-nfipt,
Mă fac broască pe pămînt,
Cum aș face să te prind,

Mijlocelul să ți-l frîng ?
Ioane, Ioane, Ioane mucă,
Cum iasă lumea la muncă
Și tu stai pitit în luncă!

21.—24.V.1957, Godeni—r. Muscel, inf. I. Mălăncioiu; A.I.F., mgt. 1102 h (culeg. P. Carp):

Miță, Miță, și iar Miță,
De-ai fi neiki drăguliță
Ți-ar face neica căruță
Roatili dă tîrtăcuță,
Osiili de izmuliță,
Butuci dă măr botan,
Cărîmbi dă măgiran,
Cai, doua păsărele
Să zboare neica cu iele!

22.—21.VI. 1957, Celei—r. Corabia, inf. Marin Căpățînă; A.I.F., mgt. 1143 b (culeg.: O. Bîrlea-Al. Amzulescu):

Cîntecul primăverii — Caru de flori

Sălcioară,
tămîioară,
Drag mi-a fos-ziua dă vară
Și noaptea de primăvară
Că-m' ies oameni la hogoară,
Femeile dorm pe-afară . . .
Primăvară, tu cîn-vii
Toate lemnele mîngîi,
Copaci dă-mbobocesc,
Fete mari se premenesc
Și la horă că-m' pornesc
Dă ți-e dra-să le priveji!
Sălcioară,
tămîioară,
Duminecă, cam pă seară,
Colea, pă la kindioară,
Pusăi picioruș-n scară
Luai drumu la izvoară
Și dedei pe scărișoară,
Mă-ntîlnii c-o bălăioară
Cu oki ca de mioară,
Undе-o vede neica, moare!
Duminecă, cam pă seară,
Coboară din deal în vale
Savai cară
cu povoară,
Sun-cărcate de scumpie
Că să tra-la Lisăndrie,
Pă urmă, un uosăcean (=din Osica)
Cu caru de uodoleanu,
Căpățîni dă lemn trăznit
Če n-am văzut dă cîn-sînt,
Cu obezi de viuorele,
Cu sprițe de micșonele,
Loitre dă scorțișoară,
Cu spetez-dă fildișoară,
Roțile de calofir,
Kilimii de trandafir,
Proțapu dă. busuioc,
Cu jugu dă siminuoc,
Resteie, doi dedeței,
La jug tra-doi brebenei,
Funia de viorele
Dă ține mîndra dă iele,
D-a seca zîlele mele,
De mă bate dîm-pičere!
Lume, lume,
soro lume,
Cîn-să mă satur dă tine?!
Cînd oi lăsa poz-de pîine
Și de rakiaj-de prune!. . .
Hai la rai,
suflete, hai,
Acolo sama să-z dai!
O, suflete păcătoase,
Mă mir cum mai stai în oasă . . .
Cîn-la rai, raiu-ncuiat,
Văzui că sîn-vinovat,
Dă Dumnezeu blestemat,
C-am iubit și mi-am lăsat!

23.—3.IX.1957, Bălești—r. Tg. Jiu, inf. N. Coiculescu; A.I.F., mgt. 1214e (culeg. Al. Amzulescu):

Foaie verde peliniță,
Miță, Miță,
porumbiță,
De-ai fi neiki drăguliță
Ț-ar face neica căruță,
Spițel'e, d'e romaniță,
Căpățîni, d'e tărtăcuță
Și cai d'e păsărele,
Frînele de micșunele
Să țîie la pripori grele.

24.—același inf. cunoaște textul și în versiunea («altu, deosibit»):

Di la Craiova la vale / *Mă du'să-n facă și mie*
Ieste-un om de face cară, / Căpățînle de coțean,
Face care cu kirije. / Spițele de hodoțean... [14]

Cunoscînd astfel conspectul materialului, o tipologie a variantelor se impune din capul locului.

În privința materialului ardelean mai întîi, considerînd ca versiune de bază varianta «Albina» în care descrierea carului alegoric capătă cea mai deplină și desăvîrșită dezvoltare, observăm următoarele:

1. Varianta 5 (Mîndrescu), una dintre cele mai vechi atestări (1892), reproduce aproape aidoma versiunea principală din Albina (1933), diferențiindu-se de aceasta doar prin răsturnarea unor versuri și absența poantei.

2. În timp ce numai în aceste două piese tema a dobîndit o dezvoltare largă și de sine stătătoare, în celelalte șase variante (1, 2, 3, 4, 6, **7**) carul alegoric apare doar ca motiv în contaminare cu alte elemente lirice, intenția descriptivă devenind din ce în ce mai sumară și mai limitată accentul deplasîndu-se pe nuanța lirică deosebită ce capătă în contextul lor fiecare dintre aceste versiuni: blestem (var. 1), gelozie (var. 2), șagă (3,4) dor (6,7).

3. Între florile și fructele evocate în descriere—alături de: odolean, măgeran, scînteuțe, botcuțe, măr dulce, din principalele variante, apărînd: tulipan, smeuriță, tămîiță, măr verde, omac, ruji de mac—, a căror folosire și înșiruire evoluiază la întîmplare de la o versiune la alta, este de remarcat insistența repetării stăruitoare în șase dintre variante a formulei:

Cu caru de odolean

în care — după cum se va vedea și mai departe — identificăm un element fundamental din structura acestei imagini lirice.

4. Cinci dintre variante, între care și cele două principale (Albina, Onișor, Mîndrescu, Bologa), încep prin repetarea identică a versurilor:

Prin pădurea rară-n jos
Merge badea cel frumos
Cu carul de odolean...

Această repetare obstinată ne determină să considerăm că avem a face aci cu un clișeu consistent de versuri-axă. Repetarea identică și poziția inițială în cadrul desfășurării variantelor, ne fac să acordăm acestor versuri un rol predominant în geneza imaginii carului alegoric.

Într-adevăr, lărgind sfera cercetării noastre am putut identifica alte **7** cîntece lirice—și acestea nu pot fi desigur singurele — (cinci din Moldova de Nord, două din reg. Baia Mare) [15], care folosind același început, de la versul 3—4 schimbă descrierea carului alegoric cu portretul iubitului ca, spre pildă, în acest caz:

Păduriče rară-n jos, / *Cînd îl vezi între fețiori,*
Mere badia cel frumos / *Gîn'ești că-i un struț de flori;*
Cu caru de odoțean, / *Cînd îl vezi între n'eveste,*
Cu strutu d'e măieran. / *Gîn'ești că-i o rujă v'erd'e;*
Strutu-i verde și crengos, / *Cîn ie gata, maică, bin'e,*
Badia-i tînăr și frumos. / *Ca și el nu vezi pă n'ime:*

[14] Unica versiune moldoveană pe care am putut-o identifica pînă acum nu ne îngăduie încă să putem trage concluzii asupra evoluției imaginii carului dragostei în folclorul moldovenesc. Locul culegerii și asemănarea evidentă cu materialul cunoscut din Ardeal sugerează totuși în acest caz proveniența transilvană a temei în lirica moldoveană:

Cîntecul fetelor

Bată-n'i-ti tot de dor, / *Făcui* car de odolean
Și pe tini badișor, / Cu butuci
Ca m-ai învățat de-a iubi / de lemn de nuci,
Ș-amu nu ești de-a veni. / Cu schițe de tămîiți,
Dacă am văzut că nu vii, / Cu obede
Pusei dorul căpătîi, / de fag verde.
Cu dragostea mă-nvălii, / *Cine jalea mea nu crede,*
Doamne, rău mă odihnii. / *Nu mai calce iarbă verde*
Eu de dor și de clean, / *Și calce pămînt uscat,*
Să știi că l-am blăstămat.
etc...

(a. *Gr. G. Tocilescu, Materialuri folkloristice*, București, 1900, p. 1326; cu indicația: «Culeasă de la Dumitru Bejan, din com. Bicaz jud. Neamțu»)

[15] cf. *E. Niculiță Voronca, Datinele și credințele poporului romîn*, vol. I, p. 724; *T. Pamfile, Cîntece de țară*, p. 120 (n. 66); *M. Friedwagner, Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*, pp. 122, 125, 186; A.I.F., fgr. 8882 c și mgt. 227 c.

La brîu cu curaua lată, *Cunună d'e mustăcioară;*
Pă t'ept cu cămaşa albă; *Pă dşasupra okilor,*
Pă din sus de gurişoară, *Păr mîndru c-a domnilor . . .* [16]

Se vede de aci cum cele trei versuri-axă ce fixează cadrul cîntecului, pomenind de: *pădure-badea-car* dau posibilitate deschisă unei duble dezvoltări: descrierea carului sau portretul badelui.

Cele trei versuri aparţinînd exclusiv repertoriului liric al nordului ţării se dovedesc astfel esenţiale pentru apariţia şi evoluţia imaginii carului alegoric al dragostei în zona folclorică ardeleană.

În ce priveşte materialul din Muntenia şi Oltenia, observăm următoarele:

1. În această parte a ţării se răstoarnă direcţia lirică a dragostei, de data aceasta carul alegoric fiind totdeauna descris de iubit spre evocarea iubitei.

2. Variantele acestei zone se disting în genere printr-un senzualism sporit—am zice chiar agresiv —. Depăşind discreţia aluziei erotice din versiunea ardeleană a temei, aceste variante se înscriu în peisajul obişnuit al liricii valahe, binecunoscută de la A. Pann încoace pentru senzualismul violent şi setea de viaţă nestăvilită în exprimarea fără înconjur a dorinţei amoroase . . .

3. Faţă de numărul relativ mai mare de atestări, sporind posibilitatea diferenţierii variantelor în detaliile poetice ale descrierii carului alegoric, se impun totuşi numai două tipuri principale ce polarizează de fapt în jurul lor înflorirea temei:

a) Tipul Olteniei de jos, caracterizat prin dezvoltarea excesivă a descrierii picturale, în care se grupează variantele: 9, 10, 20, 22, 24. Ceea ce provoacă descrierea carului este în acest caz de obicei ideea pseudo-epică a întîlnirii unor

. . . care cu chirie
încărcate cu scumpie
Venind de la Lisăndrie . .

Ispitit de frumuseţea acestora, iubitul « dă vorbă », « vorbeşte » cu presupuşi meşteri făurari să-i facă şi lui un car pe care, spre conformare, îl descrie folosind o paletă de o excepţională bogăţie de culoare şi balsam încîntător.

b) tipul muntean, la care aderă şi variantele gorjene, caracterizat printr-o desfăşurare descriptivă mai redusă. Introducerea temei o constituie de obicei aci imprecaţia uşor variată, cu iz de oftat lasciv încărcat de patos carnal, atît de specific pentru atmosfera Spitalului amorului . . .:

Miţo, Miţo,
porumbiţo,
De-ai fi neichii drăguliţă
Ţi-ar face neica căruţă . . . (var. 8, 11—19, 21, 23)

Menţionăm totuşi caracterul evident de versuri-axă ce presupune şi această formulare poetică pe care o regăsim aproape aidoma la celălalt capăt al ţării, spre pildă în această gingaşă creaţie maramureşană:

Hei, tu Guţă,
Pălăguţă,
De mi-ai fi mie drăguţă,
N-ai umbla iarna desculţă,
Ţi-aş face opinci de frunză
Şi obiele
de surcele
Şi cu aţă de znicele,
Şi te-ai încălţa cu ele! . . . [17]

4. Considerînd marea varietate şi bogăţie a mijloacelor verbale folosite în descrierea carului alegoric, de data aceasta îşi dă din belşug tributul său o altă mare zonă lingvistică cu atmosfera ei sonoră proprie şi originală prin: *ghiocei, brebenei, stînjinei,dediţei, cocorăi*; *leuştean, lipan, măr botan, mărgăritar*; *izmuliţă, lămîiţă, garofiţă, romaniţă, tărtăcuţă*; *trandafir, calofir, rosmarin*;

[16] A.I.F., mgt. 227 c, com. Buteasa—r. Şomcuta Mare, inf. Petruş Todor; cules la 3. V. 1953 (culeg. R. Weiss)
[17] cf. *Pr. I. Bîrlea*, op. cit., p. 59.

viorele, vinețele, ochește, brebenele, micșunele; *busuioc, siminoc, soc*; *avrămească, cristinească, ismă creață*; *nalbă, salbă moale, sălcioară, scorțișoară*; *razachie, foi de vie*, etc.

Rezonanța specifică a acestor elemente — ce ajung să dea un contur diferit imaginii poetice — rămînînd atît de departe de: *măgeran, tulipan, scînteuțe, botcuțe, smeuriță, tămîiță, omac, ruji de mac*, din variantele ardelene, ne poartă negreșit în fața unui interesant caz de calc artistic dialectal reprezentînd oarecum traducerea unei idei poetice și implicit re-crearea unei imagini lirice, transpusă dintr-un dialect poetic într-altul.

În definitiv lărgind teoretic perspectiva circulației folclorice, este de presupus că aceasta constituie de fapt prima mare etapă din circulația unui motiv folcloric care, din limita zonei folclorice a unei anumite limbi, la un moment dat poate face saltul « traducerii » mai radicale dintr-o limbă într-alta. Se recunoaște în continuare cu ușurință tema, ide a poetică ce rămîne ca o bază comună, dar altul devine fără îndoială farmecul creațiunii transplantate de pe un teren lingvistic pe altul. În acest caz însăși imaginea poetică capătă alte contururi devenind o nouă creațiune, originală în felul ei, în nesfîrșita posibilitate a migrației folclorice. (Sînt totuși de ținut în seamă diverși factori obiectivi ce pot ușura sau frîna mutația).

Într-adevăr, oare nu aceasta e în cele din urmă calea — subtilă și atît de greu de urmărit din treaptă în treaptă — pe care pot fi explicate atîtea surprinzătoare coincidențe tematice ale unor materiale aparținînd celor mai diverse domenii folclorice naționale ?

Să amintim în acest sens că *C. Brăiloiu* — el însuși culegător a două variante muntene ale Cîntecului carului (13,16)—, a sugerat din treacăt, în 1948, în lucrarea sa *Le folklore musical* [18], asemănarea temei românești cu acest cîntec din lirica populară franceză în care iubita evocă astfel pe marinarul plutind pe o navă de basm:

. . . Voici mes amours venir
En un beau bateau sur Seine,
Qui est couvert de sapin,
Les cordons en sont de soie,
La voile en est de satin,
Le grand mât en est d'ivoire,
L'étournai en est d'or fin . . .

Apropierea creației populare românești de tema cîntecului francez este negreșit seducătoare, dar ce navigator iscusit călătorind pe valurile neistovite ale folclorului universal ar putea găsi fără greș — dincolo de pagina citată — calea filiației concrete a acestor două realizări poetice asemănătoare sălășluind în sînul poporului francez și al celui român care rămîn totuși atît de îndepărtate geograficește ? . . .

În acest caz chiar și pasajul citat din străvechea *Cîntarea — Cîntărilor* nu poate fi în cele din urmă cu totul rupt din istoricul evoluției imaginii poetice care concretizează tema de veche și largă circulație folclorică a carului alegoric al dragostei.

Generalizînd, se vede așadar că « temele » *circulă* dar « imaginile » care le plasticizează *rămîn* de fapt ancorate în concretul specific al diverselor domenii folclorice naționale și dialectale.

De aceea revenind la cercetarea concretă a carului alegoric din folclorul românesc, considerînd variantele ardelene în comparație cu cele muntene și oltene, se poate spune că deși este vorba de aceeași intenție artistică, izvorînd din dezvoltarea aceleeași teme, imaginea poetică ca atare apare de fapt fundamental diferită.

Dacă așa stau lucrurile, este cazul să ne întrebăm atunci cu atît mai vîrtos : poate fi oare vorba de o poligeneză a motivului tematic al carului alegoric care ar fi apărut independent în cele două mari zone folclorice românești : Ardeal-Valahia ?

În ciuda amintitei diferențieri arătate mai sus, presupunem că este mai curînd la mijloc un fapt de evoluție a imaginii artistice în cursul circulației unei teme poetice datorindu-se în primul rînd diferențierii dialectului folcloric.

Într-adevăr, dacă nu putem preciza cu deplină siguranță care va fi fost centrul originar de iradiație al acestei creații în folclorul românesc — deși avem motive întemeiate să credem că acesta va fi fost Ardealul—, nu se poate trece totuși cu vederea un element ce leagă în chip fundamental cele două mari aspecte dialectale ale poeziei carului alegoric. Observăm anume că pe deasupra diferențierii dialectale și a roirii variantelor, în 14 dintre piesele cunoscute apare stăruitor de o

[18] *C. Brailoiu, Le folklore musical*, tirage à part de *Musica Aeterna*, éditions M.S. Metz S.A., Zurich-Lausanne-Bruxelles, II/1948/, p. 292—293.

parte şi de alta a Carpaţilor cuvîntul «*odolean*», rareori folosit în creaţia populară din Muntenia şi Oltenia. De remarcat că acesta nu lipseşte decît dintr-o singură variantă ardeleană (var. 1) şi se verifică în şapte dintre cele mai bune variante valahe, între care trei se numără printre cele mai vechi atestări (8, 9, 10, 16, 19, 22, 24).

Faţă de marea varietate a celorlalte mijloace folosite în descriere, în cursul diferenţierii dialectale a materialului, insistenţa cu care se repetă acest termen al alegoriei ne face să afirmăm cu tărie că acesta constituie cuvîntul-cheie în zămislirea imaginii poetice a carului alegoric.

Analiza morfologică a imaginii ne poate îngădui să schiţăm astfel istoria evoluţiei poetice a temei «carul cu flori» în folclorul romînesc:

Apărînd în partea de sus a teritoriului ardelean prin dezvoltarea ideii conţinute în formula:

Cu carul de odolean

din impulsul creator al celor trei versuri-axă de largă circulaţie în nordul ţării:

Prin pădurea rară-n jos
Merge badea cel frumos
Cu carul de odolean...,

tema carului alegoric a pătruns apoi în Oltenia şi Muntenia unde stăruind ca idee poetică a continuat să schimbe şi să amplifice atributele florale ale alegoriei şi integrîndu-se totodată în atmosfera liricii locale a pierdut din frăgezime şi discreţie dar a cîştigat în vigoare senzuală, diferenţiind în cele din urmă în chip simţitor imaginea poetică ce întruchipează aceeaşi intenţie tematică: evocarea fiinţei iubite (iubitului-iubitei) într-un atelaj alegoric.

Încă două argumente vin în sprijinul atestării acestei filiere:

1. Cu toată aparenta diferenţiere a mijloacelor plastice ale alegoriei în funcţie de aspectul dialectal al variantelor ardelene-muntene, pe lîngă insistenţa «odoleanului» ca element descriptiv esenţial de o parte şi de alta a Carpaţilor, încă un element — de data aceasta ţinînd de structura compoziţiei — ne face să nu putem admite eventualitatea unei apariţii independente a temei în cele două mari zone folclorice. Este vorba de *poanta* atît de expresivă în desăvîrşirea intenţiei lirice a acestei creaţiuni.

Într-adevăr, cel puţin trei dintre variantele muntene (10, 22, 20) conţin acest element, care prin poziţia lui finală apare ca o sinteză şi scop al bogatei descrieri a carului alegoric:

... Funia d-o viorea
Să-mi ţiu cu Leana de ia!
... Funia de viorele
Dă ţine mîndra dă iele!
... Şi jugul să-l fac de nalbă,
Să pui pe mîndra să tragă!...

amintind negreşit de forma ardeleană:

... Hai, bade, să-ţi dau guriţă!

Necesitatea poantei simţită ca element substanţial pentru întregirea imaginii descriptive a carului în cele mai depline forme ale variaţiei verificîndu-se astfel deopotrivă în forma ardeleană a temei ca şi în cea valahă, nu poate fi cu totul întîmplătoare chiar dacă şi aceasta apare realizată cu mijloace poetice diferite.

Aceasta pentru a susţine că apariţia temei în cele două mari zone folclorice nu poate fi independentă.

2. În sfîrşit, pentru a demonstra că sensul evoluţiei presupune calea: Ardeal-Valahia şi nu invers, pe lîngă larga dezvoltare ce capătă însăşi descrierea alegorică a carului în variantele muntene şi îndeosebi oltene în comparaţie cu cele ardelene, menţionăm şi acea importantă *creştere a ideii poetice* — în care identificăm consecinţa unei bogate evoluţii prin circulaţie — cuprinsă în elementul atît de sugestiv ce apare ca o nouă cucerire a imaginii poetice în evoluţia ei, după flori şi fructe ivindu-se:

«... *caii* de păsărele»

din variantele: Gorj, Vîlcea, Muscel şi Vlaşca (11, 12, 13, 19, 21, 23). —

★

Studiul temei carului alegoric al dragostei în folclorul romînesc îndreptîndu-ne prin analiza morfologică a variantelor spre istoricul evoluţiei unei imagini lirice aduce astfel interesante sugestii în ce priveşte apariţia şi dezvoltarea unui text de poezie populară în cursul expansiunii şi al circulaţiei folclorice a aceleiaşi idei lirice de la o zonă folclorică la alta.

Identificăm în acest proces calea firească a trecerii unei creaţiuni populare dintr-un domeniu folcloric naţional în altul. Specificul local al imaginii, realizată cu alte mijloace plastice, diferenţiază şi dă o originalitate de netăgăduit fiecărui fapt folcloric, pe deasupra asemănării ideii tematice.

Socotim că această constatare se poate conjuga cu uşurinţă cu ceea ce folcloriştii muzicali numesc « *integrarea în stil* »[19] a unei melodii care a trecut dintr-un dialect sau dintr-un domeniu muzical în altul, alcătuind una din principalele modalităţi de îmbogăţire a folclorului ce rezultă din evoluţia creaţiei populare în circulaţia sa.

« Carul de flori » apare în acest sens ca o interesantă realizare a repertoriului nostru liric.

ЦВЕТОЧНЫЙ ВОЗ

Наблюдения за эволюцией лирического образа

Данная работа является этюдом по фольклорной эстетике на основе монографического исследования конкретного материала, при использовании в качестве отправной точки текста лирической песни, записанной в 1939 году на равнинах Трансильвании. В этом тексте девушка вызывает образ любимого рядом с аллегорическим возом в богатом идиллическом оформлении. Различные части воза — волы, ярмо, колеса, боковые доски — изображены метафорически как многочисленные цветы и фрукты.

Хотя тема аллегорической колесницы любви чрезвычайно распространена в лирике всех времен (она есть в «Песне песней», в «Чистилище» Данте и в «Триумфах» Петрарки), автор думает, что поэтическая идея аллегорического воза могла возникнуть в румынской народной лирике без обязательного заимствования из иностранных образцов. Ведь в румынском фольклоре имеются многочисленные произведения разных жанров — заговоры, баллады, песни, в которых упоминается воз. С другой стороны, украшенные цветами повозки употребляются и на практике — в свадебных поездах и даже в повседневном быту. На придунайской равнине можно часто встретить крестьян на повозках, расписанных яркими цветочными мотивами.

Исследуя типологию известных вариантов трансильванской и валашской песни о возе с цветами, автор устанавливает, что хотя *тема*, т. е. описание аллегорического воза остается без перемены, *поэтический образ* меняется от одной области к доугой через перечисление красочных деталей, а также в зависимости от речевого и фольклорного диалекта, на котором он воплощается. В Мунтении и Олтении варианты упоминают о других цветах, чем варианты Трансильвании, и образ насыщается звучанием и красками местной атмосферы, как поэтический диалект и региональный пейзаж.

Является ли эта дифференциация картин, полученная через изменение образных деталей, результатом самостоятельного зарождения темы (полигенеза) в обеих широких диалектных областях: Трансильвании и Валахии?

Если названия встречающихся в описании всевозможных цветов различны, то нужно отметить устойчивость по обе стороны Карпат формулы:

«Ку карул де одолян» (С возом цветов валериана), хотя слово «одолян» (цветок

---

[19] cf. *Gh. Ciobanu, Despre factorii care înlesnesc evoluţia muzicii populare*, Revista de Folclor, I (1956), n. 1—2, p. 88.

валериана) редко встречается в фольклоре валашской области. Это служит доказательством органически родственной связи между трансильванским материалом и материалом Мунтении и Олтении. Это к тому же свидетельствует о том, что *тема* цветочного воза возникла первоначально на трансильванской территории, откуда была перенесена через Карпаты.

Дело в том, что в Трансильвании есть и другие, более многочисленные песни, начинающиеся строками:

Через редкий лес идет
Вниз красавец мой любимый
С возом цветов валериана,

но где далее развивается не описание воза, а портрет любимого. Отсюда мнение автора, что песня возникла в Трансильвании из творческого импульса этих трех стержневых строчек, дающих возможность развития по двум направлениям — образа любимого и описания цветочного воза.

В поддержку тезиса о генетическом развитии и переходе из Трансильвании в Валахию приводится аргумент, что в валашской зоне, помимо амплификации описания воза через умножение упомянутых цветов, возникает и амплификация поэтической идеи, поскольку в вариантах этой области появляется новый мотив:

С конями как птицы

по этой детали можно распознать продолжение прогрессивной эволюции образа и его амплификации.

Констатируя эволюцию и диалектную дифференциацию образа, передающего одну и ту же тему, автор считает в заключение, что это является интересным примером *диалектной художественной кальки*, «перевода» образа с одного поэтического диалекта на другой.

Предполагают, что в конечном счете таков вообще путь перехода творений фольклора из одной фольклорной области в другую, когда при сохранении *темы*, образ ее конкретизирующий «переводится», практически меняясь и приспособляясь к поэтическим ресурсам, присущим другому языку. Это можно сравнить с тем, что в музыкальной фольклористике называется «врастанием в стиль» мелодии, перешедшей из какого-нибудь одного диалекта или какой-нибудь фольклорной области в другую.

THE FLOWER WAIN

Observations regarding the evolution of a lyrical image

This essay of folkloristic aesthetics, based upon a monographic investigation, deals with the text of a lyrical song collected in 1933 in the plain of Transylvania. In this text, a girl evokes the image of her beloved driving an allegorical wagon, giving a rich idyllic description of this wonderful wain symbolized by a great variety of flowers and fruits. The various parts of the conveyance: oxen, yoke, wheels a. s. o. are metaphorically represented.

Though the theme of the allegorical love-wagon is widespread in the lyrics of all times (The Song of Songs, Dante's Purgatory, and Petrarca's Triumphs), the author however maintains the

belief that the poetical idea of the allegorical wain has arisen spontaneously in the Roumanian folk-lyrics, with no previous foreign inspiration. In Roumanian folklore there are many creations: charms, epics and songs in which the wagon repeatedly occurs. Likewise, flower painted wagons are always included, in wedding processions and even in every-day life, peasants of the Danube valley travel in wagons beautifully painted with floral patterns.

Investigating the typology of the known variants of the flower wain song prevalent in Transylvania and Wallachia, the author observes that, the poetical image — the description of the allegorical wagon — varies from one region to another though the theme is the same in all the variants. Indeed the plastic details of the description differ owing to the linguistic and folkloristic dialect in which the poetical image has been realised. The variants in Muntenia and Oltenia refer to different flowers than those used in the Transylvanian variants, the image adjusting itself through its sonority and colour to the local atmosphere, poetical dialect and regional landscape.

Can this differenciation of the image caused by the modification of the plastic details of the description be ascribed to the independent apparition (polygenesis) of the theme in the two large regions and dialects: Transylvania and Wallachia?

Though different names of flowers are used in the various descriptions, it will be noted that the expression:

Cu carul de odolean
(With the wagon of valerian)

persistently appears on both sides of the Carpathians, although the word "odolean" is very seldom met with in the folklore of the Wallachian region. This proves the organic link of filiation binding the Transylvanian folklore to the Wallachian and Oltenian lore.

This likewise proves that the "theme" of the flower wain first appeared on Transylvanian territory, whence it spread to the other side of the Carpathian mountains.

There are in Transylvania numerous other songs which begin with the verses:

Prin pădurea rară-n jos
Merge badea *cel frumos*
Cu carul *de odolean*
(Down the path through the rare copse,
Drives the handsome youth
In his wagon of valerian)

which are however followed by the portrait of the young man (her beloved) instead of the description of the wagon.

The author assumes therefore that the song first appeared in Transylvania as a result of the creative impulse of these three verses which, serving as axis, permitted a double expansion: the portrait of the beloved on the one hand and the description of the wagon on the other.

In support of the assertion that this theme had its origin in Transylvania whence it spread into Wallachia, a further argument has been put forward. In the Wallachian region, not only the description of the wagon has been amplified by enlarging the variety of the evoked flowers, but also the poetical idea has been amplified with the new motif:

Cu caii de păsărele
(With little birds for horses)

detail showing a further stage in the progressive evolution of the amplified image.

After ascertaining the dialectical evolution and differenciation of the image, representing the same theme, the author, in conclusion, proclaims this as an interesting case of *artistic dialectal transposition*, involving the "translation" of an image from one poetic dialect into another. This is generally supposed to be the process of transition of a creation from one folkloristic domain to another; the same "theme" – easily discernible in its evolution – is maintained whilst the image materializing it is "translated", adjusting itself to the poetical specific ressources of another language.

This could be compared to what the musical folklorists call "the integration in style" of a tune wandering from one dialect or from one folkloristic domain into another.

FOLCLOR ROMÎNESC DIN TRANSILVANIA SEC. AL XVII-LEA.

Pornind de la convingerea că, paralel cu munca de culegere şi studiere a folclorului contemporan, este necesar să se adune toate menţiunile privitoare la istoria folclorului nostru, prezentăm, în rîndurile ce urmează, un document din cea de a doua jumătate a secolului al XVII-lea, tot atît de bogat în informaţii etnografice şi folclorice pe cît de bogat în semnificaţii culturale şi sociale.

Documentul poartă data de 1675, a fost emis de « *Părintele mitropolit Sava cu juraţii Scaunului, cu protopopii, în săbor în Belgrad, la mănăstire* » şi cuprinde o sumă de aşezăminte instituite de acel sobor din « *grije de lucrurile dumnezăeşti, şi multe lipse, a preuţilor, şi a besericilor, şi a creştinilor* ». Mitropolitul Sava despre care se vorbeşte în document este acel Sava « *cu acest nume al doilea* », numit « *Brancovici şi Corenici* », pe care fratele său Gheorghe îl făcea, în cronica şi genealogia sa fictivă, coborîtor din ultima dinastie a despoţilor Sîrbiei, înrudindu-se deci cu domnii romîni Neagoe Basarab şi Petru Rareş [1]. Mitropolitul Sava, o figură reprezentativă în şirul ierarhilor bisericii ortodoxe transilvănene, a fost înscăunat în 1656 de către principele Rákóczy al II-lea şi întărit de Ştefan, mitropolitul Munteniei, ca urmaş al ardeleanului Daniil, la recomandaţia superintendentului calvin Csulay. Păstoria sa ţinu pînă la 1680 [2], cînd din cauze de ordin politic, fu scos din ceata preoţească şi din vlădicie şi fu dat în mîna justiţiei civile spre a fi judecat pentru fapte incompatibile cu morala călugărească, aşa cum fusese învinuit mai înainte şi alt mitropolit transilvănean, vlădica Ilie Iorest (1640—1642) [3].

Documentul a fost descoperit de Petru Maior în arhivele Făgăraşului şi transcris în partea inedită a istoriei sale la cap. intitulat: « *Despre faptele unor vlădici ai rumînilor din Ardeal înainte de a se face Unirea cu besereca Romei* ». A fost publicat abia în 1855 de către canonicul Timotei Cipariu în colecţia de acte şi fragmente referitoare la istoria bisericii romîne din Transilvania [4]. A fost folosit, integral sau fragmentar, în numeroase rînduri [5], în diversele monografii închinate vieţii şi activităţii mitropolitului Sava Brancovici şi în lucrări privind istoria bisericii romîneşti.

---

[1] N. Iorga, *Istoria bisericii romîneşti şi a vieţii religioase a Romînilor*, Vălenii de Munte, 1908, vol. I, pag. 145. Primul Sava se întîlneşte în 1608, în părţile Ineului şi Lipovei, ca vlădică fără reşedinţă şi ca urmaş al lui Teodor vlădica, pomenit în 1595. (Ibidem, pag. 234).

[2] Unii îl socoteau vlădică şi în iulie 1681 (Ibidem, pag. 370).

[3] Ibidem, pag. 324.

[4] Tim. Cipariu, *Acte şi fragmente latine romanesci. Pentru istori'a beserecei romane mai alesu unite*, Blaşiu, 1855, pag. 145—148. Documentul a fost publicat şi de M. Gaster în *Chrestomatie Română*, vol. I, pag. 217—219.

[5] Vasile Mangra, *Mitropolitul Sava II Brancovici* (1656—1680), Arad, 1906; Dr. Augustin Bunea, *Mitropolitul Sava Brancovici*, Blaj, 1906; Marina I. Lupaş, *Mitropolitul Sava*

Sub aspect folcloric, deşi a fost semnalat încă din 1893 de I. Calomfirescu în articolul « *Persecuţiunea religiósă a vechilor datine*» [6], documentul nu a fost valorificat, nici cît priveşte semnificaţia sa culturală, nici cît priveşte valoarea sa documentară. Autorul acelui articol s-a ocupat numai de un fragment al documentului respectiv (punctele 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 din partea a doua), fără a adînci datele problemei enunţate în titlu [7] şi mai ales fără a analiza documentul din punct de vedere folcloric, prin identificarea acelor menţiuni, prin încadrarea lor în sistemul coerent al mentalităţii populare şi prin considerarea lor în perspectiva istoriei folclorului romînesc. Astfel, autorul este departe de a fi epuizat problema ce şi-o propunea prin însuşi titlul articolului său. În afară de interdicţiile cuprinse în documentul de faţă, el mai cita o pastorală a episcopului Vasile Moga din 1811, care cuprinde o referire globală la credinţele populare şi un pasaj publicat de M. Gaster în *Chrestomaţie romînă*, vol. II, pag. 51. Dacă pastorala episcopului Moga este irelevantă pentru demonstraţia lui I. Calomfirescu [8], menţionarea manuscrisului Gaster este inutilă. Acest manuscris este traducerea aproape completă a unei cărţi ruseşti care a cunoscut între 1674 şi pînă către mijlocul sec. al XIX-lea nu mai puţin de 30 de ediţii [9]. Cartea cuprinde o scurtă istorie a slavilor de răsărit, insistînd mai cu seamă asupra domniei marelui cneaz Vladimir al Kievului şi asupra întemeierii vieţii călugăreşti la marea lavră Pecerska din Kiev [10]. Între capitolele: « *De cnejiia marelui cniaz*

Brancovici. 1656—1683, Cluj, 1939; Dr. Alesandru Grama, *Instituţiunile calvinesci în biserica românéscă din Ardélŭ, fasele lorŭ în trecutŭ şi valórea lor în presente*, Blasiu, 1895; N. Iorga, op. cit., 2 vol., 1908—1909. N. Iorga pomeneşte dispoziţiile cuprinse în document, iar Marina I. Lupaş face chiar o clasificare minuţioasă a dispoziţiilor sale din punctul de vedere al obiectivului lor social şi cultural, însă nici unul nu scoate în evidenţă remarcabila valoare folclorică a documentului.

[6] *Revista Critică-Literară*, Iaşi, 1 (1893), pag. 455—459.

[7] Interdicţiile bisericeşti sînt în numeroase cazuri, după cum se va vedea mai departe, simpla reluare a unor texte ecleziastice din perioada patristică şi nu atestă o realitate folclorică şi socială contemporană. Un exemplu concludent în această direcţie este codificarea tuturor preceptelor de viaţă creştinească în *Hristoitia* lui Nicodim Aghioritul, lucrare în care se condamnă vrăjitoria, descîntarea, ghicirea viitorului, alungarea norilor, purtarea amuletelor (§ 201—210), jocurile şi cîntecele de la nunţi (§ 23—31), jocurile de la botez (§ 11), jocurile la alte sărbători de peste an (§ 10—12, 14) şi mai ales petrecerile de la lăsatul de carne, cînd se obişnuiesc travestirile (§ 15). Toate aceste interdicţii îşi au originea în literatura patristică şi nu se referă nemijlocit la fapte contemporane cu autorul cărţii (Nicodim Aghioritul s-a născut la 1748 în insulele Ciclade şi a murit la 1809 la muntele Athos). Citările se referă la traducerea romînească din 1937 a călugărilor Iona şi Antonie de la muntele Athos. Cf. pentru acelaşi aspect al problemei şi documentatul studiu al Mathildei Hain, *Burchard von Worms* (+ 1025) *und der Volksglaube seiner Zeit* publicat în *Hessische Blätter für Volkskunde*, Giessen, 47 (1956), pag. 39—50.

[8] Episcopul Moga cerea clerului să nu propovăduiască decît ceea ce se află în cărţile sacre.

[9] Vezi Marea Enciclopedie Sovietică, vol. 39, pag. 100.

[10] Titlul complet al lucrării, după ediţia a 7-a din 1785 este următorul: *Sinopsis ili kratkoe opisanie ot različnih leatopisţev o načalea slavenskago naroda, o pervîh kievskih kniazeah, i o jitii sviatago blagovearnago i velikago kniaza Vladimira vsea Rossii perveaişago samoderjţa, i o ego nasleadnikah, daje do blagocestiveaişago gosudaria ţaria i velikago kniaza Feodora Alecsieviča, samoderjţa vserossiiskago ; sedmîm pisneuiem izdannoe v polzu liubiteliam istorii.* Faţă de această ediţie, manuscrisul Gaster (BARPR, ms. rom. 1134), nu cuprinde cele 30 de capitole dedicate marelui kneaz Dimitrie şi luptelor sale cu tătarii, precum şi ultimele 8 capitole consacrate luptelor de la cetatea Cehrinului. Această parte este numai rezumată de traducătorul romîn, care în încheierea manuscrisului său spune: « *Aicea să ştie că multe sînt lipsă încă şi pentru Cehirin. Pentru că acesta Sinopsis iaste tipărit mai din nainte vreame, iar altele sînt mai noau şi mai deplin*». În aceeaşi situaţie se află şi ms. BARPR. 476 care a aparţinut mănăstirii Căldăruşani şi ms. C. Bobulescu publicat de N. Iorga în *Revista Istorică*, 3 (1917), pag. 26—84. Lucrarea lui Inochentie Ghizel a fost cunoscută şi utilizată de Dimitrie Cantemir în *Descrierea Moldovei*, partea III-a cap. I: *Despre religia moldovenilor* (Cf. P. P. Panaitescu, *Istoria Slavilor în românește în secolul al XVII-lea* în *Revista Istorică Română*, 10 (1940), pag. 109—110). El pune în legătură genetică, după modelul letopiseţului pe care-l poseda, anume personagii demonice ale mitologiei noastre populare cu unele zeităţi vechi slave, pe baza substratului scitic comun romînilor şi slavilor.

Vladimir în Kiev şi în toată rusimea şi de singură stăpînirea lui» şi « *De muerile lui Vladimir*» sînt intercalate două capitole care se referă la viaţa religioasă a vechilor slavi de dinaintea creştinării lor: « *De idoli*» şi « *De udarea cu apă la paşti*». În aceste două capitole se condamnă o sumă de practici populare, a căror origine e pusă de presupusul autor, arhimandritul Inochentie Ghizel, în legătură cu vechea religie păgînă a slavilor. Astfel, sînt condamnate petrecerile de nuntă, focurile de la Sînziene, « *leagenele*» de la Sf. Petru şi Pavel, udatul cu apă la Paşti, travestirile şi mascările din sărbătorile de iarnă. Fiind vorba de o traducere, este clar că cele cuprinse în manuscris nu se referă la realităţile folclorice romîneşti (cu toată identitatea unora) şi acest lucru este consecvent notat de traducător, care în două rînduri zice în « *oare-care părţi ruseşti*». Într-un singur caz, traducătorul încearcă o timidă localizare a faptelor despre care tratează: « *precum şi la noi zic*», fără însă ca prin aceasta să schimbe prea mult sensul general al lucrării. Este deci clar că manuscrisul nu constituie o interdicţie oficială şi nici nu izvorăşte dintr-o tendinţă locală de a combate practicile superstiţioase din popor. După cum se vede, nici sub raport teoretic, nici sub raport practic (argumentarea documentară), I. Calomfirescu nu a reuşit să epuizeze subiectul propus, iar problema raporturilor dintre autorităţile ecleziastice şi folclorul romînesc continuă să fie deschisă cercetărilor viitoare. Dar şi sub raportul unei stricte valorificări folclorice a documentului, I. Calomfirescu lasă toate porţile deschise. În acest sens este simptomatică următoarea mărturisire pe care o face: « *În încheierile sinodului citate mai sus se amintescu mai multe datine, din care unele le cunóscemu încă din copilărie din locului nascerei, altele ne suntu séu necunoscute séu nu ni le putemu esplica. Este de deosebitu interesu a se sci pre unde se mai păstréză încă, sub ce formă şi ce înţelesu li se dă, décă li se dă*» [11]. Şi pentru a lămuri întreaga problemă, I. Calomfirescu a întocmit un chestionar, compus din 12 întrebări, la care spera să primească răspunsurile corespunzătoare [12]. Se pare însă că aceste răspunsuri sau nu au mai sosit, sau nu au mai fost publicate, aşa încît problema acestui atît de important document nu a mai fost reluată pentru o rezolvare definitivă.

În felul acesta situaţia care s-a creat în jurul documentului îndreptăţeşte reluarea problemei pe alte baze şi cu alte perspective, valorificarea lui sub raport folcloric, fiind de netăgăduită importanţă pentru istoria folclorului nostru. Ca o simplă apreciere cantitativă a valorii sale folclorice, menţionăm că din cele 18 (19) puncte pe care le cuprinde documentul, nu mai puţin de 9 se referă la fapte folclorice (Partea I-a, punctele: 4 şi 7; Partea II-a, punctele: 3(4), 5, 7, 8, 10, 11 şi 12), făcînd aluzie, directă sau indirectă, la un număr de 16 datine, credinţe şi practici rituale obişnuite în popor [13], de unde se poate trage încheierea că însuşi aspectul folcloric al său a determinat emiterea lui. Este ceea ce se afirmă în expunerea de motive a documentului însuşi, atunci cînd vorbeşte de acele « *multe lipse*» a preoţilor şi bisericilor, şi mai cu seamă « *a creştinilor*», adică ale maselor largi populare.

Înainte însă de a trece la analiza propriu zisă a documentului, este necesar să stabilim atmosfera culturală a vremii în care a fost emis, atmosferă pe care fără îndoială o oglindeşte. Documentul este un act bisericesc. După obiectivele pe care le mărturiseşte în partea introductivă, el urmăreşte reglementarea vieţii religioase din Transilvania (arhidiecesa mitropolitului Sava Brancovici), unde în acea vreme se constată « *multe lipse*». Specialiştii care s-au ocupat

---

[11] *Revista Critică-Literară*, 1 (1893), pag. 457.

[12] Ibidem, pag. 457—459.

[13] Nu am cuprins în analiza noastră şi conţinutul punctului 9, din cea de a doua parte a documentului, deoarece despre datina la care se referă nu avem decît o sumară menţiune făcută de A. Viciu în art. *Obiceiuri de Paşti* în *Comoara Satelor*, Cluj, 2 (1924), pag. 49 şi nu putem şti în ce măsură aceasta este de provenienţă folclorică sau ecleziastică. Soborul din 1675, la sugestia superintendenţei calvine, putea s-o condamne şi pentru o provenienţă şi pentru cealaltă.

cu analiza documentului, cu o singură excepţie [14], sînt unanimi în a susţine că toate măsurile prevăzute de el, în partea consacrată problemelor bisericeşti, sînt inspirate de calvinism, mişcare religioasă care, în acea perioadă istorică, tindea să devină religia oficială a statului, printr-o activă şi uneori violentă operă de prozelitism [15]. Aşa stînd lucrurile, este legitim să ne întrebăm dacă nu cumva, în totalitatea sa, documentul este inspirat de aceleaşi cercuri calvine. Răspunsul nu este prea greu de dat. Este destul să arătăm că episcopul reformat Ştefan Katona de Gelej, omul de încredere al lui Gheorghe Rákóczy I, care se intitula « *episcop al valahilor ortodocşi* » [16], a întocmit un caiet de sugestii privitoare la opera de calvinizare a tuturor locuitorilor din Transilvania, pe care l-a înaintat la 1640 suveranului său, cerînd ca episcopul ce va fi numit peste romîni să « *fie invitat a interzice practicile superstiţioase privitoare la îngroparea morţilor* », « *să nu permită să se pună în sicriu bani, alimente sau alte obiecte* », să interzică « *aprinderea lumînărilor la cimitir* », obiceiul « *de a forţa sufletele celor morţi să se manifeste pentru a comunica cu ele* », să suprime obiceiul « *alegerii unei regine la rusalii şi dansul paladinilor* (probabil al căluşarilor) *oriunde şi în orice vreme* » [17]. Acţiunea lui Gelej nu este izolată, ci apare ca o culminaţie a unui întreg secol de luptă a calvinilor, în numele raţiunii, împotriva superstiţiilor, pe de o parte, şi pentru lăţirea credinţei lor printre romîni, pe de altă parte. Încă în 1566 dieta din Nagyszeben manifestă dorinţa de a elimina din cuprinsul ţării « *toată idolatria şi tot ceea ce constituie o blasfemie faţă de Dumnezeu* » [18]. La înscăunarea mitropolitului Simion Ştefan, una din condiţiile ce i se pun este de a lupta împotriva superstiţiilor băbeşti (« *superstitiones aniles* ») de la înmormîntări [19]; în 1652, protopopului Simon Petraşco din Maramureş, care s-a unit cu calvinii, i se cere să interzică şi « *boscónele céle de la botez, şi de la cununie* » [20]. Aşa dar, documentul de faţă se înseriază într-un şir consecvent de acte prevăzînd acelaşi gen de măsuri împotriva superstiţiilor şi emanate de la superintendenţa calvinească a statului transilvănean. Putem deci, fără a greşi, să socotim că şi măsurile cuprinse în el ilustrează întocmai aceeaşi

[14] V. Mangra, op. cit.

[15] Imre Révész, *La Réforme et les Roumains de Transylvanie*, Budapest, 1937, pag. 20.

[16] Ibidem, pag. 26.

[17] Ibidem, pag. 27. Pentru opera reformatoare a respectivului episcop, cf. Stephanus Katona Gelejinus, *Canones Ecclesiastici*, Claudiopoli, 1794, unde la cap. XIII (pag. 89) şi LXXVI (pag. 40), combate mai ales practicarea bocetelor pe care le consideră făcute pentru a stoarce lacrimi şi pline de nimicuri băbeşti: « *Naeniae porro illae seu rhytmi lugubres, anilibus ut plurimum nugis, ad lachrymas eliciendas conflictis, scatentes* ». (Cap. XIII).

[18] Imre Révész, op. cit., pag. 19.

[19] Gheorghe Şincai de Şinca, *Chronica Românilor şi a mai multor némuri*, Bucureşti, ed. II, 1886. Tom. III, pag. 62. Pentru completarea atmosferei culturale a vremii cf. N. Cartojan, *Istoria Literaturii Române vechi*, cap. *Influenţa calvină* (p. 58—60), *Întoarcerea spre ortodoxie* (p. 60—63) pentru epoca lui *Coresi* şi mai ales cap. *Cultura în Transilvania* (pag. 103—107), pentru epoca de care ne ocupăm.

[20] Ibidem, pag. 84. La aceste măsuri mai sînt de adăugat şi dispoziţiile luate de oficialităţi pentru împuţinarea zilelor nelucrătoare de peste an, ca cele ale vlădicei Dosotei de Bălgrad din 1627, care fixează la 70 de zile anuale « *zilele ceale mari de peste an, carele nime să nu cuteaze a lucra nici şie, nici în clacă* ». Pentru că poziţia lui Petre Maior faţă de această problemă este deosebit de interesantă, reproducem comentariile sale publicate de T. Cipariu (op. cit. pag. 154): « *Din faptele acestui săbor se veade cănd s'au început şi s'au înrădăcinat atîte sărbători între români ; care adăugînd duminecile, de s-ar ţinea, eată a treia parte a anului o ar petreace oamenii fără de lucru. Ci mulţimei sărbătorilor le au pus cumpăt Împărăţia. Totuşi şi acum unii de unele serbători, care beserica grecească nici o dată nu le-au crezut a fi serbători legate, nu se pot desbăra. Însă a lucra în clacă adecă a lucra pe sama altora fără de plată în unele sărbători ca aceastea, nici odată n'am pomenit se ţină romînii păcat. Pentru aceea întru aceaste sărbători bucuroşi ajută cu lucrul mînilor sale pre cei neputincioşi, dară mai de multe ori lucră pe sama celor bogaţi şi puternici. Drept aceea aceştia, pentru ca se capete dela săraci lucru fără de plată, cu viclenie ţin parte sărbătorilor celor ce nu sînt sărbători, cît în unele locuri până astăzi fără rod este porunca împărătească cea pentru împuţinarea serbătorilor celor netreabnice. Aceea este nesuferit, că une ori şi dintră preoţi se află, carii iubesc pe oameni ai ţinea în rătăcire* ».

situație [21]. Dacă măsurile cuprinse în document vor fi aduse la îndeplinire, e greu de știut. Este posibil ca ele să fi rămas numai pe hîrtie, deoarece multe din obiceiurile la care se referă, continuă încă și astăzi să ducă o viață intensă și viguroasă în multe regiuni ale Transilvaniei. Dar este iarăși posibil ca tocmai din cauza aplicării intolerante a acestor dispoziții, să se fi ajuns la o recrudescență a fondului folcloric local, mai ales că lupta pornită de calvini contra superstițiilor putea părea o luptă a populației maghiare împotriva celei romînești din Transilvania. Situația Transilvaniei în acea perioadă istorică e prea complexă pentru a putea schița o afirmație mai întemeiată numai pe baza materialului de care dispunem în acest moment, de aceea ne oprim la sumarele considerații de mai sus.

Cu acestea putem trece la analiza elementelor folclorice cuprinse în document. Pentru completa edificare asupra conținutului său, îl transcriem în întregime, utilizînd ediția din 1855 a lui T. Cipariu.

« 1675. *Părintele mitropolit Sava cu jurații Scaunului, cu protopopii, în săbor în Belgrad, la mănăstire, având și purtându grije de lucrurile dumnezăești, și multe lipse, a preuților, și a besericilor, și a creștinilor părintele sfinție sa cu acestu prilej, să easă în țărcălat, cu aceste sămnături, care ni sau părut, și lemu scris întâiu sămtu nește sămnături și îndereptături, carele am făcutu cu săborul mare, și lemu luoatu toți protopopii, să trăiască cu ele cumu se vede din scrisorile de atunci, și aceale voru sămna pre scurtu.*

1. *Cuvântul lui Dumnezeu să se vestească în limba noastră rumănește, creștinilor în beserică, și unde va trăbui și va fi lipsă.*

2. *Care cărți sămtu scrise și scoase pre limba rumănească să să cetească, și să să învețe în beserica creștinilor și întralte locuri unde va fi lipsă.*

3. *Care popă va da paștile, să le porte mirenii pre de afară, de nu le va da cu mîna lui, să i să ia popie.*

4. *Care popă să va face vornic pre la nunte și va giuca, și va îmbla betu, pin târgu, și va îmbla la cărșme, și să face măscărici și vrăjitoriu, să i se ia popie.*

5. *Care popă va cununa noapte, au frăție, au fugiți de altu poporu, sau făcători de rău, carii nu șau plinit pocanie, să i să ia popiea.*

6. *Carii să vor căsători. Popa să dè știre, la besearică, mainainte cu o săptămână, și de nu să va afla între ei nice o necădere, așei vom cununa. Căsătoriea să să înceapă cu cuvântul lui Dumnezău, și să să facă cu jurământ, să știe cei căsătorie.*

7. *De bobonoșaguri ce nu iaste scris la tipic să nu ție ; aceste de multu sau datu, la săborul tuturor protopopilor, să le ție, să le vestească, și să le dè popilor, și creștinilor, derept însă Părintele Sfințiesa eșindu în țară, să țărcăluiască, pre protopopi, purtatusau bine în deregătorie lor și cum au trăitu, cu cuvântulu lui dumnezeu între creștini, și cu lucrul despărțaniilor, și cu adăulu țării, ce iaste a besericilor, așijdere și popii cum sau purtatu, cu beserica cu învățătura, cu poporenii, și încăși și cu casa sa și cu fomee sa.*

Așijdere și pre mireni, cumu ținu la beserică, cum cinstescu cuvântulu lui dumnezău, și pre popi, așijdere și venitulu au plata popilor, unde cum să va cuveni, să u caute, și alte lucruri ce vor fi de lipsă să caute.

1. *Botezul să să facă cu apă, și cu foc, așe cum iaste tocmala.*

2. *Care omu iaste căsătoritu, și nu va merge la beserică, nice cu cina domnului, popii săi dojenească, și săi învețe, iară de nu voru asculta nice la morte să nui cuminece, totu omul să să cuminece de 4 întru anu.*

---

[21] Faptul este cu atît mai probabil, cu cît, după cum am arătat mai sus, în partea consacrată lipsurilor bisericii, specialiștii în materie de probleme ecleziastice, au recunoscut amprenta puternică a propagandei calvine.

3. *Cănd chiamă creştinii pre popa la bolnavi, săi cuminece, şi nu voru să iasă după popa din casă, acolo popa să nu mergă la morţii casei* [22] *molitvă să nu facă nice oaselor, nice hainelor, nice oi, au vaci preste mortu să nu dè, au găini, iară în laturi pot da, picioarele dobitoacelor să nu le spele, nice să le arză cu lumina în frunte, şi colacu preste groapă să nu să dè, banu în groapă să nu să arunce, muerile să nu ţipe pre uliţe.*

5. *Carii nu vor săşi îngroape morţii lune sau miercure, la aceia popii să nu mergă.*

6. *Popii să nu facă molitvă pre dobitoace.*

7. *Care oameni sau mueri, vor face focu în curte la gioi mari, sau la blagoveşteniĭ, şi vor pune masă, şi pănе, şi zicu că vinu morţii să să încălzască şi aruncă apă pre pajeşte, se bee morţii, pre aceĭ vor da spanilor, să nu să voru lăsa.*

8. *Sărbătorile drăceşti, marţe şi miercure, cine va ţinè vrăjĭ aceia să să dè spanilor să nu să vor lăsa.*

9. *Pruncii să nu toace pre păresimi.*

10. *Cu lopata la paşti să nu să bată.*

11. *În lune de paşti în apă să nu să tragă.*

12. *Giocurile de dumineca şi din sărbători să să pue gios, ce să meargă la beserică, iară care nu va ţinè aceste, întăi popii voru fi fără popie, mireniĭ fără de lege, iară alalţi să voru da spanilor. Vlădica Sava.*»

De la prima vedere se constată că documentul cuprinde două părţi distincte, una cu referire la cler, cealaltă la marea masă a credincioşilor. Însuşi sistemul de numerotare a punctelor ce intră în cuprinsul său este edificator. Partea întîia are 7 puncte, numerotate de la 1—7, partea a doua are 12 puncte, numerotate de la 1—12. În ceea ce priveşte partea a doua, trebuie să facem o observaţie de început. Din şirul celor 12 puncte pe care le cuprinde, lipseşte punctul 4, numerotarea mergînd dela 1—3 şi de la 5—12. Este posibil, după cum remarcă şi primul editor al documentului, T. Cipariu, ca punctul 3 să cuprindă şi elemente din punctul 4. La această concluzie ne duce însuşi conţinutul acelui punct. În prima sa parte se instituie interdicţia consacrării religioase a morţii în cazul unor abateri de la obişnuitele practici ecleziastice, în timp ce în continuare se enumără riturile funerare ce trebuie interzise ca nefiind canonice. Între aceste două elemente este evident o lipsă de legătură logică, fapt care presupune o omisiune regretabilă în transcrierea documentului.

Prima parte a documentului este puţin interesantă din punctul de vedere al conţinutului său folcloric, de aceea vom trece mai repede asupra ei. Ea cuprinde numai patru aluzii la anume fapte folclorice, dintre care unul cu caracter general (pct. 7) şi trei cu caracter particular (pct. 4). Preoţilor li se impune să nu ţină «*de bobonoşaguri ce nu iaste scris la tipic*», adică să nu permită practicile parareligioase ce însoţesc în mod normal o sumă de ceremonii populare, cum ar fi nunta, botezul, înmormîntarea. Documentul nu face însă aluzie directă la vreuna din ele. Dar dacă preotului nu-i este îngăduit să tolereze asemenea practici la credincioşii săi, cu atît mai mult nu-i este permis să deţină el însuşi vreun rol, activ în aceste ceremonii populare. Preotul care «*să va face vornic pre la nunte*» sau «*să face măscărici*» (adică se va masca în unele împrejurări la fel ca şi poporenii săi) sau se va ocupa cu acte de vrăjitorie, va fi sancţionat cu îndepărtarea din preoţie. Deşi în această parte a sa, documentul menţionează practica vornicelului la nuntă, practica mascării, practica vrăjitoriei ca şi practica altor «*bobonoşaguri*» (*«superstitiones aniles»*) în alte împrejurări ceremoniale din viaţa poporului, menţiunile sînt atît de sumare încît nu ar merita singure o atenţie deosebită. De altfel, dacă ne oprim cu oarecare grijă asupra acestor interdicţii, constatăm că ele datează încă din vremea marilor concilii

[22] Nota lui T. Cipariu: «*Aici se pare a fi remasu ceva a fora dein punctulu alu* 4-*le*» (Op. cit., pag. 147).

bisericești, așa încît și sub acest raport, ele sînt lipsite de valoarea actualității. Astfel, încă la sinodul trulan (anul 692 e.n.) se decide: « *Ci un cleric, chiar dacă ar fi chemat numai, la nuntă, îndată ce vor intra cei ce fac jocuri deșarte, să se scoale și să plece numaidecît . . . Iar dacă cineva s-ar dovedi făcînd aceasta, sau să înceteze, sau să se caterisească*» [23]. La fel e și cu problema mascărilor preoților. Același sinod le-o interzice, mirenilor sub afurisenie, preoților sub caterisire [24]. Pentru că avem un pasaj elocvent în această privință în *Sinopsis*-ul din 1751 al mitropolitului Iacob al Moldovei, îl transcriem în întregime: « *Așijderea dăm învățătură tuturor credincioșilor ca să să ferească de toate lucrurile ceale păgînești, care făcea Elinii ceia ce să închina idolilor, jocurile pre la sărbători, danțurile pre la uliță, afară din vreamea nunții, călucenii, creaderea glasului pasărilor, pre cum iaste coțofana, corbul și altor pasări, sămnele trupului, și carii zic că ceale ce sînt lor scrise, acealea vor să pată. Și ceia ce aprind bilii sau boz, în joia cea mare la mormînturi, sau pe denaintea casii lor, sau bărbați care să înbracă în haine femeești, sau cei ce merg la paști, sau în tralță vreame, la jocuri, și la alergarea cailor și le poroncim părinteașe să să părăsească de lucruri nebunești ca aceastea, iară de nu, unii ca aceia de va fi preot să va caterisi, iară mireanii vor cădea supt afurisenie, după canonul* 66 *al sfinților părinți, căci că aceastea sînt lucruri dievolești*» [25]. Pasajul este întru totul vrednic de luare aminte, deoarece pe lîngă acele elemente străvechi « *care făcea Elinii ceia ce să închina idolilor*», cum ar fi cursele de hipodrom, credința în prezicerile augurilor și travestirile, condamnate încă de părinții bisericii, apar și elemente contemporane cu scriitorul ca *jocul călucenilor* și obiceiul *focului morților* din joia mare, asupra căruia vom reveni într-alt context. Problema participării preotului la acte de vrăjitorie intră în aceeași categorie de interdicții [26]. Din acestea se vede că această parte a documentului de care ne ocupăm este în întregime inspirată din legislația veche bisericească, iar menționea faptelor folclorice respective nu se face pornind de la realitate. De acolo și valoarea scăzută a acestei părți a documentului.

Cu totul altfel se prezintă cea de a doua parte a documentului. Pe lîngă faptul că de data aceasta documentul mărturisește cu claritate legătura cu realitatea socială contemporană cu el, cu toată lipsa constatată în conținutul punctului 3(4), el este, în această parte, de o bogăție documentară deosebită: se referă la nu mai puțin de 11 datine și credințe populare. Dar spre deosebire de prima parte unde nu întîlneam decît aluzii mai mult sau mai puțin sumare (sumare tocmai deoarece porneau din cărți, înainte de a fi pornit din viață), de data aceasta documentul ne oferă, pe lîngă enumerarea unei mari varietăți de datine populare (în primă mențione cele mai multe) și două descrieri ample de ceremonial popular, care solicită toată atenția cercetătorului.

În primul caz este vorba despre uzanțele populare observate la înmormîntări. Documentul se mărginește să le enumere numai, însă această enumerare este atît de completă și de ordonată, încît constituie o veritabilă descripție a unei înmormîntări țărănești. Astfel, documentul interzice obiceiul de a se da animale de pomană peste mort. Practica este descrisă cu multe amănunte de S. Fl. Marian în monografia sa asupra riturilor funerare la romîni [27] și este mult prea cunos-

[23] În versiunea pr. C. Dron, *Canoanele*. Text și interpretare, București, 1932—1933, 2 vol. Cf. și interpretarea mai veche a mitrop. Moldovei Iacob: « *Preoții de vor juca în nuntă, să să cathirisiască*». *Sinopsis adecă adunarea a celor șapte Taïni și a celor șapte laude aï sfintei Bisărici. Și canoane din sfînta Pravilă ce sînt trebuincioase la Taïna Duhovniciei, Iași*, 1751 (*Sobor* 6, *can.* 62).

[24] Canonul 62.

[25] *Sinopsis*, f. 58 r.

[26] În același *Sinopsis* sînt enumerate următoarele forme de vrăjitorie: farmecele cu ceară și plumb pentru « *surparea vreunei case*» și legarea nunții vreunei persoane ca și legarea gurii lupului pentru apărarea turmelor. Sinodul trulan condamnă vrăjitoria în can. 61 (prezicători, fermecători, vrăjitori etc.).

[27] *Înmormîntarea la Români*, București, 1892, pag. 293—294.

147

попі, аші̀ждере ші вели҃ѵѧ аѵ плата попілор, ѵнде кѵм съ ва кѵвені, съ ѵ каѵте, ші алте лѵкрѵрі че вор фі де ліпсъ съ каѵте.

а҃. Ботеѯѵл съ съ факъ кѵ апъ, ші кѵ фок, аші кѵм аете токмала.

б҃. Каре омѵ аете късъторітѵ, ші нѵ вамѣрце ла беѣрікъ, ніче кѵ чіна домнѵлѵі, попіі съі доженеск, ші съі ѧнвеце, ѳаръ де нѵ ворѵ аскѵлта ніче ла морте съ нѵі кѵмінече, тотѵ омѵл съ съ кѵмінече де д҃. ѳрѵ анѵ.

г҃. Кънд кіамъ креціній пре попа ла болнаві, съі кѵмінече, ші нѵ ворѵ съ пасъ дѵпъ попа дін касъ, аколо попа съ нѵ мергъ ла морціі касеі *) молітвъ съ нѵ факъ ніче оаселор, ніче хаінелор, ніче оі, аѵ вачі престе мортѵ съ нѵ дѣ, аѵ гъіні, ѳаръ ѧ латѵрі пот да, пічоареле докітоачелор съ нѵ ле спеле, ніче съ ле арѯъ кѵ лѵміна ѧ фрѵнте, ші колкѵ престе гроапъ съ нѵ съ дѣ; канѵ ѧ гроапъ съ нѵ съ арѵнче, мѵеріле съ нѵ ціпе пре ѵліце.

є҃. Карій нѵ вор съші ѧгроапе морціі лѵне саѵ міеркѵре, ла ачеѧ попіі съ нѵ мергъ.

ѕ҃. Попіі съ нѵ факъ молітвъ пре добітоаче.

ѯ҃. Каре оамені саѵ мѵері, вор фаче фокѵ ѧкѵрте ла цоі марі, с'аѵ ла благовещеній, ші вор пѵне маси, ші пъне, ші ѯікѵ къ вінѵ морціі съ съ ѧкъдаскъ ші арѵнкъ апъ пре пъжеце, се кеѣ морціі, пре ачеі вор да шпанілор, съ нѵ съ ворѵ лъса.

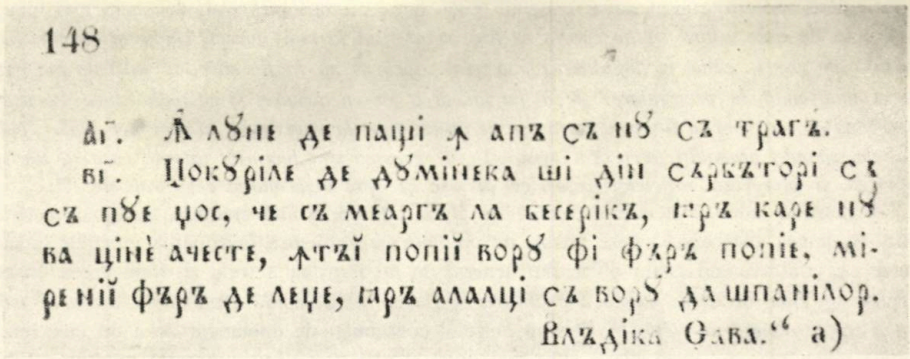
и҃. Съръсъторіле дръчещі, марце ші міеркѵре, чінѣ ва ціне връжі ачеѧ съ съ дѣ шпанілор съ нѵ съ вор лъса.

ѳ҃. Прѵнчіі съ нѵ тоаче пре пъресімі.

і҃. Кѵ лопата ла паці съ нѵ съ катъ.

*) Aici se pare a fi remasu ceva a fora dein punctulu alu 4-le.

148



ві. А лбне де паци л апъ съ нъ съ трагъ.
ві. Цокъріле де дъминека ші дін съръторі съ съ пъе ѱос, че съ меарге ла бесерікъ, паръ каре нъ ва цінє аѵесте, адъ попій воръ фі фъръ попіе, мірєній фъръ де леце, паръ алалці съ воръ да шпанілор.
Влъдіка Гава." a)

cută pentru a mai insista asupra ei. Este de reţinut însă distincţia pe care o face documentul în legătură cu modul de a face aceste pomeni: se specifică net că animalele pot fi date « *în laturi* » nu « *preste mort* ». Interdicţia aceasta a fost bine pusă în lumină de Dr. Alesandru Grama, care observă că aceste pomeni au, cînd sînt date « *în laturi* » caracter de milostenie şi de aceea sînt permise. Făcute « *preste mort* », ele ar avea o anume influenţă asupra destinului de dincolo de groapă al mortului şi de aceea sînt prohibite [28]. Într-adevăr, în credinţa poporului, fiecare obiect sau animal care se dă de pomană îndeplineşte o anume funcţie magică în legătură cu soarta viitoare a sufletului celui mort. Referindu-ne la animalele interzise de documentul de faţă (oaia, vaca şi găina), citim în S. Fl. Marian [29], că prima se dă de pomană pentru a stinge focul prin care trebuie să treacă sufletul celui mort [30], ultima pentru a-i deschide drumul, iar cea de la mijloc pentru a-i asigura hrana pe timp de cel puţin şapte generaţii.

În continuare documentul pomeneşte despre obiceiul de a spăla picioarele animalelor care se dau de pomană şi desigur se referă la întreg complexul de datini ce se practică cu această ocazie (animalele se stropesc cu apă neîncepută [31], cu scopul de a stinge focul prin care va avea de trecut sufletul pe lumea cealaltă).

Documentul mai interzice arderea animalelor ce se dau de pomană cu lumînarea în frunte. Amănuntul merită să fie reţinut, deoarece nu l-am întîlnit pînă acum nicăieri. Marea monografie a lui S. Fl. Marian nu-l cunoaşte şi pare probabil că obiceiul a dispărut astăzi complet.

Celelalte obiceiuri, cum ar fi darea colacului peste groapă ca plată groparului dar şi pentru ca sufletul mortului să aibă hrană pe lumea cealaltă [32], aruncarea de bani în groapă ca semn că mortul şi-a cumpărat locul de odihnă între ceilalţi morţi [33] şi bocirea mortului în convoiul funebru, completează în mod sugestiv descrierea unei înmormîntări ţărăneşti din sec. al XVII-lea şi prin aceasta, documentul de care ne ocupăm devine o sursă de prim rang pentru istoria folclorului nostru.

Nu este lipsit de interes să arătăm aici că din practicile de înmormîntare care lipsesc din acest document este priveghiul. Vom întîlni interdicţia precisă a acestor datine în Moldova însă cu 76 de ani mai tîrziu, în acelaşi *Sinopsis* al mitrop. Iacob, din 1751. Transcriem textul

---

[28] Op. cit., pag. 441.
[29] Op. cit., 295, 296.
[30] Cf. şi Artur Gorovei, *Credinţi şi superstiţii ale poporului român*. Bucureşti, 1915, nr. 2470.
[31] Op. cit., pag. 294 şi A. Gorovei, op. cit., nr. 2470.
[32] S. Fl. Marian, op. cit., pag. 331.
[33] Ibidem, pag. 325 şi Gorovei, op. cit., nr. 2468.

în întregime, pentru completarea imaginii unei înmormîntări țărănești, de acum mai bine de două sute de ani: « *Iară să nu cumva să lași să să facă la mort jocuri, chiote și strigări necuvioase, sau rîsuri, pănă la îngroparea mortului. Iară de nu va fi cetire, să șază un om bătrîn sau și mai mulți la priveghiare, și să fie ședearea lor cu tăceare, și cu mâhniciune, că așa să cade, fiind că toți vom să facem datoria cea de obște. Iară la care mort să vor face jocuri, chiote și altele, să nu-l prohodiți, nici să-l îngropați, că aceastea sînt lucrurile satanii, care să fac spre amăgirea, și piarderea sufletelor celor ce privesc și spre îngreoiarea celui răposat* »[34].

Punctul 5 adaugă la ceremonialul de înmormîntare o altă credință, destul de activă și astăzi în lumea țărănească. Este vorba de credința ce împiedică îngroparea morților lunea și miercurea, contravenind astfel obiceiului general de a-i îngropa a treia zi după deces. În ceea ce privește ziua de luni, există o explicație: « *Lunea fiind capulŭ săptămâneĭ, e rea de mórte pentru ceĭ ce rĕmânŭ în viéță* »[35]. Despre obiceiul consemnat de document de a nu face înmormîntări miercurea, nu avem nici o știre mai nouă și nici o explicație. Această mențiune constituie așadar un alt spor al valorii documentare a actului de care ne ocupăm.

Cea de a doua descripție pe care ne-o oferă documentul se referă la aprinderea focurilor în ziua de joia mare. Obiceiul nu are o literatură prea bogată. Îl găsim descris de S. Fl. Marian în *Sĕrbătorile la Români* vol. II. *Păresimile* la cap. *Focurile morților*, pag. 270—276, unde întrebuințează mai cu seamă materiale oltene și muntene din răspunsurile la Chestionarul lui Nicolae Densușianu. Pentru Transilvania, S. Fl. Marian nu cunoaște decît referințele sumare ale lui Vasile Rebrean (tatăl romancierului Liviu Rebreanu) din art. *Datine populare* publicat în revista *Ungaria*, Cluj, 1 (1892), pag. 288[36]. În felul acesta documentul nostru umple o lacună în ceea ce privește răspîndirea acestui obicei și în cuprinsul Transilvaniei, oferindu-ne și o bază istorică pentru cercetarea lui. Este clar că practica trebuie să fi cunoscut în sec. al XVII-lea o mare răspîndire și intensitate, din moment ce documentul îi consacră un punct întreg și o descriere atît de amănunțită, prescriind și cele mai grave sancțiuni în cazul că nu va fi părăsită: « *pre acei vor da șpanilor, să nu să voru lăsa* ». Există în popor credința că în această zi, morții au permisiunea de a se întoarce la casele lor, pentru a se încălzi, a mînca și a bea, după frigul, foamea și setea pe care le-au îndurat pe cealaltă lume[37]. De aceea în dimineața acelei zile se fac focuri din crengi de alun, rupte, nu tăiate, în fața caselor. În jurul acestor focuri se așează scaune pe care să stea morții; pe unul din ele se așează o pîine și un ulcior cu apă; iar în unele cazuri, se stropește cu apă și pajiștea din jurul focului. Documentul de față cunoaște însă că aceste focuri nu se făceau numai în joia mare ci și la Blagovești, ceea ce este de asemenea un spor informativ față de ceea ce cunoaștem dintr-alte părți. În legătură cu Blagovești avem o unică mențiune la S. Fl. Marian, în care însă nu mai este vorba de morți care vin să se încălzească și să prăznuiască la vechile lor domicilii, ci despre îngeri. Iată textul: « *Unele femeĭ din Bucovina fac în diminéța acesteĭ ḑile foc în ogradă înaintea ușeĭ și pun alături pâne și sare și o cofă cu apă ca să se încălḑească îngeriĭ, să mănînce și să bea apă. Pânea și sarea*

[34] *Sinopsis*, f. 57 v. 58 r.

[35] S. Fl. Marian, op. cit., pag. 248 și Gorovei, op. cit., nr. 2295.

[36] A. Gorovei, op. cit., nr. 1352, face o foarte sumară mențiune a practicii în Țepu-Tecuci: « *Focul din joia mare, înainte de Paști, se face aprinzînd pentru fiecare mort cîte o grămăgioară, dacă vrei să fie și ei luminați pe lumea cealaltă* ». Tot atît de sumară este și mențiunea Elenei Niculiță-Voronca « *De joia mare se face foc pînă în ziuă, ca să se încălzească sufletele* », « *Datinele și credințele poporului Român* ». Mihalcea, 1903, vol. I, partea a IV-a pag. 899). Cf. și *Comoara Satelor*, Cluj, 4 (1926), pag. 53 și *Educatorul*, București, 1 (1883), pag. 110.

[37] Credința există și la alte popoare. Vezi Hoffmann-Krayer, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, vol. I, col. 267, 268 *(Allerseelen)*, vol. VIII, col. 1022 *(Der Tote)*. Pentru practica aprinderii focurilor și ofrandelor funerare, Ibidem, vol. I, col. 163 *(Allerheiligen)*, vol. VIII, col. 1079, 1083 *(Totenkult)*.

o dau apoi de pomană» [38]. Se vede din aceasta că, la origine, obiceiul avea aceeaşi semnificaţie funerară, care însă în decursul vremurilor s-a degradat complet. Că între blagoveştenii şi joia mare trebuie totuşi să vedem o anumită legătură, ne-o dovedeşte faptul că în Banat, femeile obişnuiesc, începînd cu această zi, să adune crengile de alun care le vor servi la aprinderea focurilor din dimineaţa zilei de joia mare [39]. Cea de a doua menţiune internă a acestei practici la poporul nostru apare de asemenea în cadrul altor interdicţii ecleziastice în acelaşi *Sinopsis* din 1751 al mitrop. Iacob al Moldovei. Şi deşi am citat pasajul într-alt context, reluăm aci fragmentul, pentru anume amănunte pe care le cuprinde: « *aprind bîlii sau boz, în joia mare la mormînturi, sau pe denaintea casii lor* » [40]. Ceea ce aduce în plus această menţiune, faţă de documentul nostru, este amănuntul privitor la combustibilul întrebuinţat [41] ca şi amănuntul cu privire la cele două moduri principale de practicare a datinei, acasă şi la cimitir [42]. În afară de aceste două menţiuni cu caracter intern, mai cunoaştem două atestări pe care le datorăm unor călători străini ce-au trecut prin Ţara Romînească şi prin Moldova pe la jumătatea secolului al XVII-lea. Ambele ar fi deci cele mai vechi menţiuni cunoscute pînă azi ale obiceiului de care ne ocupăm. Prima este o scurtă însemnare făcută de Paul de Alep în cuprinsul povestirii călătoriilor patriarhului Macarie prin ţările romîne. Scriitorul a fost surprins de practica obiceiului, însă curiozitatea sa s-a oprit la aspectul pur pitoresc al faptelor, din care cauză descripţia este incompletă şi superficială. Notiţa lui se rezumă la următoarele: « *Băeţii din fiecare stradă şi despărţire se adunau în mânăstirile lor şi aprindeau focuri în cimitire, făcînd un zgomot vesel şi jucînd giamparalele până la óra a şésea din nópte* » [43], în ajunul vinerii mari. Cea de a doua atestare e mult mai preţioasă, deoarece pe lîngă o descripţie atentă a obiceiului mai cuprinde şi condamnarea, prin ridiculizare, a practicii de către un reprezentant autorizat al bisericii catolice. Scriitorul este misionarul Bandinus, care printre alte multe informaţii cu caracter folcloric şi etnografic, notează în cap. *Breve supplementum* punctul 4: « *Ridicula inter alias ista fabula, quam veluti de fidei articulo tenent, quod die Jovis Sancto animae Defunctorum, Parentum, Avorum et Aviarum pro refectione ad suos redire soleant, unde in aurora Paterfamilias, aut Materfamilias, ante suae Domus ostium construit ignem, scabellum munda tela stratum locat juxta focum, panem et edulia cum haustu apponit, ut Parentes, Avi, aviae, reficiantur in anima. Accidit Bajae non ita pridem, ut canis superveniens, libonem raperet, quo viso Judex Oppidi Catholicus cum risu acclamavit: ecce quadrupes Avi vestri anima, caudata, dentata, hirsuta fugit cum offa lauta* » [44]. Deşi atitudinea

---

[38] S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*. Studiu etnografic. Vol. II. *Paresimile*. Capitolul *Bunavestire*.

[39] Ibidem, pag. 227.

[40] *Sinopsis*, f. 58 r. Cf. şi *Sinopsis adecă adunare de multe învăţături* a aceluiaşi mitrop. Iacov din 1757, cap. 1, pag. 51 v. acel *Sinopsis* pe care îl semnala încă în 1876 M. Eminescu în *Curierul de Iassi* nr. 112 (nu 182 cum scrie prof. Dan Simonescu în cap. *Acţiunea bisericii împotriva literaturii apocrife şi bogomilice* din cursul de *Literatura romînă populară* predat în 1950 la Fac. de Filologie din Iaşi, lecţia XVII-a, şi de asemenea nu 120 cum apare în ediţia *M. Eminescu, Scrieri politice şi literare*, îngrijită de Ion Scurtu, Bucureşti, 1905, pag. 328), sub titlul « *Tîlcuire bisericească a obiceiurilor dela ţară* », art. reprodus şi în *Şezătoarea*, 6 (1901), p. 126—128.

[41] Vezi S. Fl. Marian, *Sărbătorile*, vol. II, pag. 227, unde se arată şi modul cum sînt adunate şi aduse acasă: « *beţe de alun uscate, frânte nu tăiate, aduse pe cap şi nici de cum tîrîite* ».

[42] Acest ultim amănunt îl aflăm într-un articolaş al lui Em. Elefterescu, *Joia mare* publicat în *Şezătoarea*, Fălticeni, 30 (1922), pag. 204—205, atunci cînd vorbeşte despre aşa numitele *luminiţe* care se fac în Banat (7 focuri mici, cu lemne de alun uscat, aduse de fete şi neveste tinere, care se aprind acasă sau la morminte).

[43] *Călătoriile Patriarhului Macarie de Antiochia în Ţările Române*. 1653—1658. Traducere de Emilia Cioran. Bucureşti, 1900, pag. 104.

[44] V. A. Urechia, *Codex Bandinus. Memoriu asupra scrierei lui Bandinus dela 1646*, Bucureşti, 1895, pag. 150—151.

lui Bandinus nu ne poate fi indiferentă, el apărînd ca reprezentantul celei de a treia confesiuni care se pronunță împotriva practicării datinei, nu aceasta este latura cea mai importantă a mențiunii sale. După ce îi vedem pe calvini și ortodocși condamnînd obiceiul, poziția identică a unui catolic nu ne mai surprinde. Ceea ce trebuie apreciat la această mențiune este sporul documentar sub raportul geografiei datinei în secolul al XVII-lea. Astfel, Paul de Alep constată practica în Muntenia, Bandinus în Moldova, iar Sava Brancovici în Transilvania. Dacă trei oameni deosebiți, care nici nu s-au cunoscut, nici nu s-au înțeles în prealabil să ia o anume atitudine față de această datină, se simt obligați a lua act, printre alte obiceiuri ale poporului nostru, și de existența acesteia cam în același timp, înseamnă că practica nu era numai comună tuturor celor trei țări locuite de romîni, dar și că avea o intensitate semnificativ de frapantă. Fenomenul, definit astfel prin coroborarea izvoarelor de mai sus, aruncă o lumină specială asupra unui întreg sector de fapte din viața spirituală a poporului nostru în cea de a doua jumătate a sec. al XVII-lea. Documentul emis de Sava Brancovici nu rămîne așadar o piesă documentară izolată, ci ne permite viziunea complexă a unui fenomen cultural, a unei epoci istorice și a unei zone teritoriale. Nu este inutil să arătăm aici că obiceiul aprinderii focurilor morților în joia mare nu este consemnat de Dimitrie Cantemir în *Descrierea Moldovei*, deși, dacă la 1751 și 1757 mitropolitul Iacob al Moldovei pronunța o nouă condamnare a lui [45], el nu încetase a fi practicat, ci dovedea o intensitate deosebită, probă cele două interdicții.

În încheiere, documentul mai cuprinde trei scurte referiri la alte practici folclorice, care deși sînt tratate mult mai pe scurt, constituie totuși atestări de mare valoare. Poate că aceste mențiuni sînt tocmai atît de sumare, pentru că obiceiurile fiind prea cunoscute nu era necesară descrierea amănunțită a lor. Astfel la punctul 8, documentul condamnă pe cei care fac vrăji în zile considerate faste pentru acele operații, în baza credinței că numai în anumite zile se poate intra în relație cu divinitatea, că numai în anumite zile divinitatea se arată favorabilă cererilor omenești și că numai anumite zile sînt purtătoare de noroc, celelalte fiind purtătoare de nenorocire [46]. Aceste zile, socotite de documentul nostru « *sărbători drăcești* », sînt marțea și miercurea. Zilele acestea diferă foarte mult de la loc la loc, însă ceea ce interesează în analiza documentului este faptul că se pomenește credința însăși în zile favorabile și nefavorabile pentru activitățile vrăjitorești. Ca simplu titlu informativ, înșirăm cîteva date culese din răspunsurile la Chestionarul lui Nicolae Densușianu (BARPR, ms. rom. 4555), cuprinzînd informații din Oltenia. În com. Cîrligei-Gorj, descîntecele se fac în toate zilele săptămînii afară de luni (f. 141 v.), într-altele ca Andreești (f. 124 r.) și Bîrzeiu de Pădure (f. 130 r.) ambele din Gorj, Secuiu (f. 103 v.) și Gogoșu (f. 73 v.) din Dolj, descîntecele se fac marțea, joia și sîmbăta. Într-alte părți ca Vîrtopu-Dolj (f. 110 r.) descîntecele se fac joia, vinerea și sîmbăta; în Răchita-Dolj (f. 99 r.) se fac numai marțea; în Bîrca-Dolj (f. 3 r.), numai vinerea. Vrăjile de dragoste se fac în Andreești-Gorj (f. 124 r.) și Gogoșu-Dolj (f. 73 v.) numai dumineca; în Răchita-Dolj (f. 99 r.) numai joia; în Bîrca-Dolj (f. 3 r.) numai sîmbăta.

La punctul 10, documentul condamnă obiceiul *bricelatului* practicat de feciori în ziua de Paști în Transilvania. Obiceiul constă în alegerea unui crai care judecă pe toți tinerii ce au greșit în postul mare sau în cursul anului întreg chiar. Pedeapsa constă într-un număr oarecare de lovituri la talpă cu un instrument de lemn numit *bricela* sau *prișcala* [47] (de unde și numele datinei), care are forma unei lopățele, așa cum se vede și din documentul analizat: « *Cu lopata*

[45] *Sinopsis*, f. 58 r.

[46] Pauly-Wissowa, *Real-Enciclopädie der classischen Altertumwissenschaft*, vol. XI, col. 2149 (O mențiune romînească a acestei credințe la Elena Niculiță-Voronca, *Datinele și credințele poporului român*, Mihalcea, 1903, pag. 696 și 894, unde se dau și explicațiile populare ale credinței).

[47] S. Fl. Marian, *Sărbătorile*. vol. III *Cinci-zecimea*. București, 1901, cap. XIV, pag. 117—129.

la paşti să nu să bată». Dar deşi menţiunea documentară este atît de sumară, ea ridică o sumă de probleme deosebit de importante, ea reprezentînd o etapă specială cît priveşte atitudinea bisericii faţă de acest obicei. Dacă în 1675 obiceiul este interzis de autorităţile ecleziastice, cel puţin pentru varianta sa foarte evoluată, *obiceiul junilor braşoveni*, există un regulament scris, redactat la sugestia protopopului de la biserica Sf. Nicolae din Şcheii Braşovului [48]. Asistăm aşadar la o reglementare a lui de către biserică, după ce cu două sute de ani mai înainte, aceeaşi biserică încercase interzicerea, prin condamnare, a lui, fără a reuşi bineînţeles. Informaţii sumare asupra obiceiului mai găsim în art. lui Em. Elefterescu *Focul din sîmbăta paştilor* [49], unde se spune că în satele din Zărand, în ziua de Paşte «*dupe prânz vin iarăşi cu toţii la biserică, bătrânii se pun la poveşti lângă foc, iar tinerii se joacă «lopata» (mingea) şi puşcă*». Textul, după cum se vede, nu este de loc clar şi nu se poate şti dacă în fond este vorba de bricelat sau despre vreun alt joc fecioresc. O notă descriptivă mult mai largă şi mai fidelă a publicat Aurelian Borşianu în revista *Doina*, Jorăşti-Covurlui, 1 (1928), pag. 135—136 sub titlul semnificativ *Prişcala*, articol în care comunică amănunte rituale culese recent, în anul 1924, în comuna Dumbrava, raionul Topliţa, Regiunea Autonomă Maghiară. Reţinem numai acele informaţii care ne pot servi la identificarea precisă a menţiunii din documentul de care ne ocupăm. În primul rînd, autorul afirmă că obiceiul este legat de sărbătorile Paştelui. În al doilea, că *prişcala* are forma unei lopăţele de lemn de diferite mărimi (*«şi'n privinţa asta e pe'ntrecere!»*) şi că se «*păstrează din an în an atîrnată în grindă şi e o ţală de a avea prişcala cea mai veche*». Obiceiul, după cum constată şi S. Fl. Marian la vremea sa, a început să dispară în cele mai multe locuri şi, ceea ce este foarte important pentru noi, «*preoţii în multe sate au oprit jocul*» [50], spre a pune capăt dezordinilor provocate de rivalităţile la care dădea naştere printre feciori. În cazul acestui obicei, menţiunea din 1675 este deosebit de importantă, tocmai pentru că astăzi obiceiul aproape a dispărut, atît sub influenţa acţiunii civilizatoare a ultimilor decenii cît şi sub acţiunea îndelungată, de aproape trei sute de ani, a bisericii.

Punctul 11, ultimul din şirul celor ce ne interesează, cuprinde interzicerea udatului în lunea Paştilor. Obiceiul, descris de S. Fl. Marian [51], constă în datina ca feciorii să meargă în lunea Paştilor pe la casele unde sînt fete pentru a le uda cu apă sau de a le duce la fîntîni, pentru ca stropirea să fie mai îmbelşugată. Documentul de faţă se pare că face aluzie la acest al doilea fel de a practica datina, care este de sigur şi cel mai vechi. Astăzi, în locurile unde se mai practică datina, se obişnuieşte ca feciorii să le stropească pe fete cu apă de colonie; evident un mare pas înainte pe drumul evoluţiei obiceiului. De la menţiunea din documentul lui Sava Brancovici pînă la S. Fl. Marian, deci pentru o perioadă de timp de 250 de ani, nu mai cunoaştem altă menţiune a obiceiului. Cu toate acestea credem că putem aduce oarecare precizări în această direcţie. Pentru completarea informaţiei ne servim de manuscrisul Gaster pomenit mai sus. Am văzut că manuscrisul, deşi e o traducere fidelă a acelui letopiseţ chievian atribuit lui Inochentie Ghizel, elev al lui Petru Movilă şi rector al Academiei de la Chiev, prezenta în unele puţine împrejurări şi cîte o timidă localizare a diverselor fapte, localizare datorită traducătorului sau copistului. Acesta este şi cazul care ne preocupă, însă pentru lămurirea problemei, manuscrisul Gaster nu este suficient şi trebuie să utilizăm toate celelalte versiuni ale traducerii ce ni s-au mai păstrat. Din cele 12 exemplare ale traducerii, am putut folosi numai 8, deoarece restul de 4 se cunosc numai din simple trimiteri bibliografice sau din unele descripţii incomplete.

[48] Ion Muşlea, *Obiceiul junilor braşoveni*, Cluj, 1931, pag. 241—242. Între bricelat şi obiceiul junilor braşoveni există o deosebire sensibilă cît priveşte practica, nu e însă mai puţin adevărat că «*Junii sunt resturile unei organizări primitive a feciorilor din Şchei*», (Ibidem, pag. 275), organizare similară la origine cu a celorlalte cete de feciori din Transilvania.

[49] *Şezătoarea*, Fălticeni, 30 (1922), p. 119—120.

[50] A. Borşianu, *Prişcala. Doina*, Jorăşti-Covurlui, 1 (1928), p. 136.

[51] S. Fl. Marian, *Sărbătorile*, vol. III. cap. XV, pag. 129—131.

Toate aceste versiuni au fost cercetate de prof. P. P. Panaitescu [52] şi împărţite în trei grupe, după caracteristicile pe care le prezintă şi după ediţia letopiseţului chievian care a stat la baza traducerii. Grupa I-a cuprinde ms. C. Bobulescu (publicat de N. Iorga sub titlul *Operele lui Gheorghe Brancovici* în *Revista Istorică*, 3 (1917), p. 26—84); ms. D. Caracostea copiat de Ion Gămulea înainte de anul 1733; ms. Gaster (BARPR. ms. rom. 1134); ms. St. Nicolaescu copiat la 1764 de Tudosie de la Slamnic, descris în *Revista pentru istorie, arheologie şi filologie* 11 (1910), pag. 97—105; ms. Erbiceanu descris de V. A. Urechiă în *Miron Costin: Opere Complete*, vol. II, 1888, pag. 8—9 şi ms. de la mănăstirea Căldăruşani, azi la BARPR. ms. rom. 476. Aceste 6 copii provin din Muntenia şi cuprind cea mai scurtă redacţie a letopiseţului. Am subliniat ultimul lucru, atunci cînd am comparat cuprinsul ms. Gaster cu ediţia tipărită la Petersburg în 1875. Grupa a II-a cuprinde ms. 770, scris de smeritul Evloghie în anul 1753; ms. 101, scris de smeritul Nicanor tot în 1753; ms. 249, scris de smeritul Rafail în anul 1767, — toate trei aflate azi la BARPR — şi ms. V.A. Urechiă, descris de acesta în *Miron Costin: Opere Complete*, vol. I, p. 3 — 16. Traducerea s-a făcut după ediţia din 1680, în Moldova, şi este o redacţie mult mai completă. Grupa a III-a cuprinde numai două manuscrise (BARPR. ms. rom. 204 şi 2353, primul nedatat iar al doilea din 1757 scris de smeritul Rafail). Ambele sînt din Moldova, prezentînd de asemenea o versiune mai completă a letopiseţului. Pentru ceea ce ne interesează, ne vom servi numai de manuscrisele din grupa a II-a şi a III-a, respectiv de ms. BARPR. 101, 249, 770, 204 şi 2353. Faptul că ne vom folosi numai de traducerile şi copiile moldoveneşti nu este lipsit de semnificaţie, după cum se va vedea mai jos. Astfel titlul capitolului însuşi este tradus divers: ms. 101 şi 770: *Pentru tragerea în vale, sau turnarea apei*; ms. 249: *Pentru tragerea în apă la Iordan, sau la Paşti a doo zi: o fac unii*; ms. 204 şi 2353: *Pentru scăldarea cu apă la zile mari*. Se vede că în toate cele trei cazuri se încearcă explicarea datinei ruseşti, prin raportarea la anume practici cunoscute de copiştii sau traducătorii respectivi. Şovăirea ce se constată în formulările de mai sus lasă să înţelegem că datina nu era prea frecventă, din moment ce nu avea un nume cu o precisă accepţie. Numai în cazul ms. 249, unde copistul subliniază acea a «*doo zi*» de Paşti, putem vedea o aluzie precisă la obiceiul care ne interesează, deoarece textul slav vorbea foarte general despre ziua sau zilele învierii. Precizarea aceasta îi aparţine scriitorului romîn. Celelalte raportări, la bobotează (Iordan) sau la alte zile mari, introduc în discuţie practici rituale ecleziastice şi nu ne spun mare lucru în afară de confuzia ce exista în capul traducătorilor în momentul acela. Descripţia datinei este însă concludentă. Astfel, ms. 101 spune: «*iar pre alţii de nu-i şi aruncă în apă, dar le toarnă apă*»; ms. 249 interpretează acelaşi pasaj astfel: «*iară pre alţii de nu-i şi arunca în apă, dar puindu-i gios le turna apă în sîn, sau de asupra lor*»; ms. 204 şi 2353: «*iar alţii de nu să şi aruncă în apă, dar să înproaşcă cu apă*». Toate aceste mici adausuri la textul original, ne îndeamnă să credem că, în momentul traducerii, scriitorii respectivi au avut înaintea ochilor, — nu totdeauna exact şi nu toţi în acelaşi fel —, obiceiul de care ne ocupăm. De altfel *Sinopsisul* mitrop. Iacov din 1757 care cuprinde începînd cu pag. 51 r. o sumă de *Învăţături pre scurt, înprotiva a multor reale închipuirĭ, carĭ neştiind fac unĭ din crestinĭ şi dovedirĭ de unde să trag aceale fapte reale şi ce închipuesc* inspirate în mod cert din letopiseţul slavonesc pomenit mai sus (originalul chievian sau vreuna din multele traduceri care circulau în acea vreme), atunci

[52] *Istoria slavilor în româneşte în secolul al XVII-lea. Revista Istorică Română*, 10 (1940), pag. 80—129. Lucrarea a fost tipărită în 1837 la mînăstirea Neamţului sub titlul *Adunare prea în scurt din sinopsisul slovenesc* (54 pag.) împreună cu cunoscutul *Hronograf adecă numărare de anĭ* al lui Dimitrie de Rostov, ediţie patronată de mitropolitul Veniamin Costache, însă pasajele care ne interesează au fost omise. Omisiunea cap. despre idoli se explică prin faptul că între pag. 412—428 se află un cap. intitulat: *Istorie dinafară şi basne ellineştĭ, spre mustrarea păgînătăţiĭ lor: Ce se află în zilele lui Avraam, Isaac şi Iacov, şi mai încoace*, în care se rezumă, naiv şi cu intenţie critică, cap. de teogonie din mitologia grecească.

cînd pomeneşte obiceiul spune: « *Aceasta acum şi la unii din creştini vedem făcîndusă, adecă: a doa zi după Paşti numindusă Trasul în vale, dintru care tras în vale: prin îndemnarea diavolului să fac multe sfăzi, gîlcevi şi bătăi*», adăugînd amănunte a căror menţionare nu putea izvorî decît din cunoaşterea practicii, deci pornind de la o realitate contemporană. Şi din moment ce S. Fl. Marian constată după 150 de ani că practica udării cu apă în lunea Paştilor este generală şi frecventă în Moldova de nord, putem, fără a greşi prea mult, să vedem în aceste cîteva menţiuni moldoveneşti, deşi destul de confuze şi puţin expresive, cea mai veche atestare a obiceiului. Dar S. Fl. Marian nu cunoştea că obiceiul se practica şi în Transilvania, deşi după informaţiile pe care le deţinem, obiceiul se practică încă şi azi, atît de romîni cît şi de unguri [53]. Trebuie însă să menţionăm că în unele locuri (regiunea Aradului şi Oradei, de pildă), obiceiul de a uda fetele cu apă s-a mutat de la Paşti la Sf. Gheorghe [54]. La Paşte a rămas numai datina de a le stropi cu apă de colonie. La o schimbare asemănătoare pare să facă aluzie şi M. Eminescu în art. « *Sf. Gheorghe în oraş şi la ţară*». « *Icoane zugrăvite cu degetul*», publicat în *Curierul de Iaşi*, nr. 94 din 14 sept. 1873 (după *M. Eminescu, Scrieri politice şi literare*, ed. Ion Scurtu, Bucureşti, 1905, pag. 317). Relatarea lui Sava Brancovici poate servi aşadar drept bază istorică pentru cercetarea acestui obicei în Transilvania şi completează, în chip semnificativ, aria de răspîndire a obiceiului în secolele trecute.

Din toate cele de mai sus, se poate vedea că documentul de care ne-am ocupat merită toată atenţia cercetătorilor. Prin cantitatea informaţiilor folclorice şi etnografice pe care le cuprinde, el poate fi trecut printre izvoarele de prim ordin ale istoriei folclorului nostru. Dacă notele fugare şi întîmplătoare ale unui Paul de Alep, ale unui Bandinus sau ale altor călători mai mult sau mai puţin grăbiţi, au intrat de mult printre izvoarele de seamă ale folcloristicii noastre, cu atît mai mult este de preţuit acest document intern, care prin provenienţa sa certă ca şi prin obiectivele sale sociale şi culturale, ne prezintă fapte numeroase şi sigure, deschizînd perspective noi asupra unui domeniu puţin cercetat de folcloristica noastră şi anume, poziţia cercurilor oficiale, ecleziastice în primul rînd, faţă de datinile şi credinţele maselor largi ale poporului romînesc. Nu putem rămîne indiferenţi la faptul că însăşi existenţa documentului este determinată de această atitudine. Cu această condamnare sîntem departe încă de vremea cînd un Şincai [55], un Petru Maior [56] sau un Vasilie Popp [57] combat anume practici superstiţioase ale poporului în numele progresului şi culturii, însă nu e mai puţin adevărat că ea aruncă o lumină specială asupra epocii şi asupra evoluţiei istorice a folclorului nostru. Dar documentul de faţă, deşi nu relatează întotdeauna fapte în primă menţiune istorică, prin calitatea informaţiilor sale, poate servi drept bază istorică pentru studiul diverselor datine şi credinţe pe care le menţionează. Pentru precizia faptelor menţionate precum şi pentru felul în care se face această menţiune, documentul îndreptăţeşte încrederea cea mai desăvîrşită. Aşezat la locul cuvenit, în seria celorlalte izvoare istorice ale folclorului nostru, acest document completează, în mod fericit, imaginea culturală a secolului al XVII-lea.

ADRIAN FOCHI

---

[53] Despre practicarea obiceiului în Transilvania, vezi A. Viciu, *Obiceiuri de Paşti*, cap. *Udatul cu apă a doua zi de Paşti* în *Comoara Satelor*, Cluj, 2 (1924), pag. 70—71.

[54] Cf. art. *Datini de Sângeorz* de A. Viciu, publicat în *Comoara Satelor*, Cluj, 4 (1926), pag. 53.

[55] *Învăţătură firească spre surparea superstiţiilor norodului*, manuscris descoperit şi publicat de D. Prodan în *Studii şi Cercetări Ştiinţifice*, Cluj, 1 (1950), fasc. 2, pag. 143—157, deşi nu este o lucrare originală (e traducerea fizicii lui Hellmuth), mărturiseşte preocuparea lui G. Şincai de a combate practicile superstiţioase ale poporului.

[56] Vezi mai sus nota 19.

[57] *Dissertatio inauguralis historico-medica de funeribus plebejis Daco-Romanorum sive hodiernorum valahorum*, Viena, 1817, în care autorul combate anume practici populare funerare din punct de vedere medical.

РУМЫНСКИЙ ФОЛЬКЛОР В ТРАНСИЛЬВАНИИ XVII ХЕКА

Исходя из убеждения, что для научного изучения фольклора необходимо, прежде всего, установить исторические основы различных фольклорных явлений, автор представляет румынский документ из Трансильвании XVII в. Этот документ был предметом многочисленных исследований, но, главным образом, со стороны историков. Фольклорный же его аспект не получил еще должного освещения. Была сделана только одна попытка в этом направлении, которая, однако, не очень далеко вышла за стадию намерений. Поэтому необходимо вернуться к этому вопросу.

Документ важен как по своему культурному значению, так и с точки зрения содержания. Он был делом рук трансильванского духовного лица того времени (митрополита Савы Бранковича) и, помимо распространения протестантских теологических принципов среди православного румынского населения, преследовал также цель борьбы с обрядами и суевериями румынских крестьян. В Трансильвании эта эпоха характеризуется интенсивной прозелитской деятельностью руководящих протестантских кругов среди всех народов другого вероисповедания, населявших княжество и, особенно среди румын, составлявших самую компактную и самую однородную, с точки зрения вероисповедания, массу населения.

Что касается фольклорного содержания документа, то достаточно показать, что из его 18 (19) пунктов не менее 9 относятся к фольклорным явлениям, освещая 16 обычаев, поверий и обрядов, практиковавшихся народом. Отсюда автор делает вывод, что одной из главных причин выпуска этого документа является именно его фольклорный аспект.

Поскольку речь идет о церковных запретах, ставящих специальные проблемы любому исследователю, автор делает при анализе этого документа тщательную выборку фактов, обходя те пункты, которые являются не чем иным, как стереотипным повторением таких же запретов в период «отцов церкви», и останавливаясь на явлениях безусловно современных выпуску документа. Так, автор особенно настаивает на второй части документа.

В этой части перечислен ряд народных погребальных обрядов, которые дают конкретную картину крестьянских похорон в XVII веке. Среди этих обрядов упоминается и обычай символического сжигания животных, которые дарятся на помин души (лоб животного опаляется свечой). Этот обычай ныне больше не практикуется и упоминание о нем встречается только в данном случае. В этой же части документа дается описание обычая зажигания костров в страстной четверг с тем, чтобы души покойников, которым в этот день разрешено вернуться к себе домой, имели где погреться. Одновременно упоминаются и остальные обрядовые действа, связанные с этим поверием: вокруг костра ставят пищу и питье для умерших родственников.

Далее документ впервые упоминает об обычае молодецких ватаг в Трансильвании, названном «бричелатул», социально-этическая функция которого заключается в свершении народного суда. Парни выбирают старосту, который вместе с импровизированной группой судей наказывает все нарушения морали молодого поколения этой деревни. В заключение документ останавливается на пасхальном обычае, заключающемся в том, что парни обливают девушек водой. Этот обычай вызывает ассоциацию с циклами обрядов, связанных с плодородием. Об этом обычае упоминается и в первой части документа. (Менее показательные факты не включены в данное краткое изложение).

Знакомя читателя с этим документом, автор не довольствуется пересказом содержания различных пунктов, а все время старается освещать фольклорную атмосферу эпохи, сопоставляя описываемые факты с подобными явлениями в других населенных румынами странах — Молдове и Мунтении.

Путем сопоставления внешних информаций (патриарх Макарие, Пауль де Алеп, Бандинус) как и внутренних (митрополит Яков Молдавский, князь Димитрий Кантемир) со сведениями данного документа, автору удается установить место, причитающееся этому документу среди источников румынской фольклористики. По мнению автора, этот документ способствует составлению более полного представления о состоянии культуры в XVII веке.

ROUMANIAN TRANSYLVANIAN FOLKLORE IN THE 17th CENTURY

Conscious that no scientific study on folklore is complete without a survey of the historical basis of the various folkloristic phenomena, the author presents a Roumanian Transylvanian document, dating back to the 17th century. Though this document has formed the object of repeated researches carried out principally by historians, its folkloristic aspect has so far not been awarded its full significance. The single attempt made in this direction has not been more than a timid incursion, thus justifying the resumption of these investigations.

The document is important both for its cultural significance and its contents. It was published by the Transylvanian ecclesiastic authorities of the epoch (Metropolitan Sava Brancovici) with the purpose of imposing Calvinistic theological principles upon the Roumanian Orthodox masses, combatting at the same time certain ritual and superstitious practices of the Roumanian peasants. The epoch was characterised by an intense proselytism of the leading Calvinistic circles in Transylvania, among all the peoples of different confessions living in the Transylvanian Principality, and especially among the Roumanians who represented the largest population and a homogeneous mass united by their creed.

As regards the folkloristic contents of the document it is sufficient to indicate that no less than 9 items of the 18 (19) refer to 16 customs, beliefs and ritual practices commonly applied by the Roumanian people. The fact that a large number of items refer to events of folkloristic importance leads the author to the conclusion that one of the chief reasons for the publication of the document is precisely its folkloristic implications.

As the act refers to ecclesiastic interdictions, which raise special problems for any researcher, the author, in his rigorous analysis of the document, selects the facts, eliminates the points which repeat the stereotypic clauses providing interdictions peculiar to the patristic period confining himself to the phenomena proved to be contemporary with the authors of the document. The study insists therefore, particularly upon the second half of the document.

In this second part, a large number of funeral folk rituals are listed, which, set together, represent a faithful reproduction of a rural burial of the 17th century. Among these rituals, the custom of branding with a candle the forehead of the animals distributed as alms to secure the rest of the dead man's soul is mentioned. This is the only record ever made of the above custom that has meanwhile been long abandoned. Furthermore, the document describes the custom of lighting fires in the morning of Holy Thursday, so that the dead men's souls, allowed to return to their homes on that day, may warm themselves at the blaze. Other ritual acts related to this same belief are indicated: food and drink is laid out around the fire for the dead of the family.

The document likewise mentions, for the first time, the custom applied by the Transylvanian young men's brotherhoods, called *bricelat*, whose social and ethic function is an act of popular justice. The young men of the village elect a leader, who, together with an improvised court, sanctions in a gay atmosphere every infringement of the rules of morality by the young people of the village. In conclusion, the document deals with another pascal custom, viz. the practice of the sprinkling with water of the girls by the young men, custom which recalls the ritual cycles of fertility. It is for the first time that this latter practice appears in a document.

(The less illustrative examples have not been included in this summary).

The author does not confine himself to presenting this highly important and interesting document, but endeavours to establish the folkloristic atmosphere of the epoch, comparing it to the similar facts occuring in Moldavia and Wallachia, the other countries inhabited by Roumanians.

Corroborating the information from external sources (Patriarch Macarie, Paul de Alep, Bandinus) and internal sources (Metropolitan Jacov of Moldavia, Prince Dimitrie Cantemir) with the information contained in this document, the author establishes the value of this document among the sources of Roumanian folklore. The conclusion drawn from this work is that this document, set in its appropiate place among the other historical sources of folklorel completes the picture of the cultural life of Transylvania in the 17th century.

ATITUDINEA LUI G. DIMA FAȚĂ DE MUZICA POPULARĂ

În voluminoasa și importanta lucrare « Istoria Musicei la Romîni » de Mih. Gr. Posluşnicu, al cărei caracter enciclopedic-documentar face din ea unica lucrare de consultat mai la îndemîna muzicologilor și tuturor celor ce se interesează de problemele trecutului nostru muzical, pe lîngă fapte de o necontestată valoare documentară sînt înserate și unele aprecieri personale — simple aserțiuni — comentate de autor într-un chip care reflectă fie o depășire a bunelor sale intenții, fie, în cel mai bun caz, o cunoaștere nejustă a trecutului muzical al Ardealului. De pildă, la pagina 359, printre altele, se poate citi: « Bătrînii romîni ai Braşovului, cît și puținii cîntăreți ai fostului cor [1], astăzi în viață, mai sînt încă martori oculari, cari cu cuvinte pline de entuziasm, descriu impresiunea delirantă produsă asupra auditoriului, de către primele armonizări corale ale tezaurului nostru melodic popular ». Din capul locului, pentru cel care urmărește problema documentării istorice, se pune întrebarea: se pot alătura oare documentelor scrise impresiuni ale unor « martori oculari » care au trăit fapte întîmplate cu 38 de ani în urmă, fără ca ele să fie luate în seamă cu rezerva cuvenită? Și apoi « primele armonizări corale ale tezaurului nostru melodic popular » să fi apărut atît de tîrziu, sub semnul unei atitudini refractare față de curentul folcloric ce se întinsese cu repeziciune peste țările Europei veacului XIX, ori în ipoteza ocolirii Ardealului de către acest curent? Ar fi cu putință asemenea fapte? Iată întrebări ce sugerează de la început carența informațiilor ori a lipsei de adîncime în perspectiva orientării și interpretării culturii muzicale din acel timp.

Sîntem departe de a ne gîndi să continuăm discuțiile în mod polemic pe această temă, cu atît mai mult cu cît memoria lui M. G. Posluşnicu ne impune amintirea și aprecierea cuvenită față de munca grea dar pasionată a istoriografului, care s-a ostenit o viață întreagă să adune material documentar, nu fără mari sacrificii și să ni-l pună la dispoziție. Noi sezisăm numai anumite lipsuri ori greșeli care trebuie îndreptate pentru restabilirea adevărului istoric.

Sezisînd aceste lipsuri ne-am luat sarcina de a studia problema ce o prezentăm în rîndurile acestui articol, cu credința că vom contribui într-o măsură mai largă la lămurirea ei. Cercetările noastre, întreprinse încă de acum 23 de ani și expuse în cercul restrîns al clasei de cor și dirijat de la Conservatorul de muzică și artă dramatică din București, în cadrul unor prelegeri inaugurate și conduse de regretatul profesor Ștefan Popescu, titularul catedrei, cu toate străduințele depuse, nu s-au bucurat în trecut de o mai largă publicitate, din cauza nepăsării generale pentru asemenea preocupări. Astăzi însă, cînd problemele culturii noastre au devenit adevărate probleme de Stat, se cuvine să cunoaștem cît mai temeinic împrejurările sociale, culturale și politice, care au determinat răspîndirea în mase a cîntecului popular din

[1] Este vorba de corul metropolitan din Iași, care a concertat la Brașov în anul 1890 sub bagheta lui G. Muzicescu.

trecut şi au însufleţit preocupările unor înaintaşi de ai noştri, ce au contribuit prin activitatea lor la cîştigarea poziţiilor înaintate ale culturii muzicale de azi. Pentru lămurirea problemei, este nevoie să readucem pe plan istoric desfăşurarea pas cu pas a evenimentelor.

★

Revoluţia de la 1848 în Ardeal nu a dat rezultatele politice dorite, în schimb a adus o intensificare a vieţii culturale, care s-a manifestat prin înfiinţarea de şcoli, biblioteci, societăţi de lectură, etc. «Societatea pentru fond de teatru» înfiinţată în anul 1871 avea menirea să încurajeze începuturile unui teatru romînesc în Ardeal. Pe teren artistic muzical apar diferite înjghebări corale, al căror repertoriu sărac în piese romîneşti la început, se îmbogăţeşte treptat prin strădania unor muzicieni de seamă ca Ciprian Porumbescu, Gheorghe Dima şi Jacob Mureşanu.

În importantul său articol «Histoire de la musique roumaine en Transylvanie»[2], maestrul Tiberiu Brediceanu arată eforturile ce se depuneau în a doua jumătate a veacului trecut pentru crearea unui repertoriu muzical popular romînesc. Autorul aminteşte de lugojanul Ion Iancu (1845—1867) care culege şi armonizează pentru pian melodia populară de dans «Pe picior»; aminteşte apoi de Ştefan Perianu (tot din Lugoj) care publică în anul 1865 mai multe melodii de joc întitulate «Ardeleana» şi un potpuriu format din doine, dansuri şi cîntece populare; de Sofia Vlad-Rădulescu ce publică pe la 1880 o parte din jocul «Lugojana» şi «Cîntecul ciobanului», menţionînd şi diferiţi compozitori străini care se ocupă de muzica noastră populară. Aminteşte apoi de Ciprian Porumbescu a cărui operetă «Crai nou» s-a jucat în anii 1881—1882 şi de apariţia revistei «Musa romînă» a lui Iacob Mureşanu în anul 1888, revistă unică în felul ei, în care se publică şi melodii populare.

Cel care a dus o acţiune susţinută pe terenul muzicii populare romîneşti din Ardeal în această perioadă a fost compozitorul şi artistul Gheorghe Dima. De la începutul activităţii sale, cîntecul popular romînesc ocupă loc în programele concertelor date de el alături de piesele unui Haendel, Haydn, Schubert, Schumann, Mendelsohn, etc. O corespondenţă din Braşov a ziarului «Telegraful romîn» de la Sibiu, cu data de 19 ianuarie 1881 ni-l înfăţişează ca artist cîntăreţ întors dintr-un turneu din Moldova şi Muntenia, concertînd la Braşov. Iată ce se scrie între altele: «Nu mai puţine aplauze a secerat D-sa în aria romînească «Dorul» de Scheletti, care între componiştii romîni ocupă desigur rangul întîi; precum şi în piesa «Norul de vijelie» de Humpel (profesor la Conservatorul din Iaşi), un cîntec simplu, bine simţit şi profund, compus în stil adevărat romînesc, poporal, ce diferă esenţial de celelalte compoziţiuni romîneşti abundante de fraze goale».

Chemat apoi la conducerea «Reuniunii romîne de cîntări din Sibiu», în mai 1881, Gheorghe Dima se strădui să dezvolte gustul artistic al sibienilor prin cultivarea muzicii clasice, moderne, precum şi a muzicii romîneşti care nu trebuia să lipsească din programul nici unui concert. Aşa se explică faptul că primul concert al reuniunii de sub conducerea sa, ce a avut loc în 6/18 decembrie 1881, aduce trei cîntece populare: «Două inimi nu-mi dau pace», cor mixt în formă de horă cu acompaniament de pian, «Hei leliţă din cel sat» şi «Cucuruz cu frunza-n sus» pentru cor mixt, armonizate de Gheorghe Dima. După acesta, Dima aduce an de an la reuniune compoziţii originale şi prelucrări de cîntece populare, îmbogăţind repertoriul coral şi vocal romînesc cu piese care vor rămîne în literatura noastră muzicală. Astfel în anul 1882 el aduce: «Sărmană frunză» şi «Rămîi sănătoasă» — cor mixt, «Între piatra Detunata» — cor bărbătesc şi «Hora» (Iată hora se-nvîrteşte) — cor mixt cu acompaniament de pian. Între anii 1883—1889, Dima introduce în repertoriul reuniunii lucrările: «Copilă tinerică» — cor mixt; «Fîntînă cu

[2] «*Istoria muzicii romîneşti în Transilvania*», articol publicat în volumul «La Transylvanie», Bucureşti 1938, sub auspiciile Academiei romîne, 563—597.

trei izvoare» — cor mixt; «Ziua bună» — voce și pian; «Codrul verde nu mai este» — voce și pian; «Ciobanul» — voce și pian; «Eu simt a ta suflare» — voce și pian; «Stelele» — voce și pian; «La un loc cumplit sălbatic» — voce și pian; «Hora ploaia» — cor mixt; «Mama lui Ștefan cel Mare» — cor mixt, soli și pian; «Ști tu mîndro» — voce și pian; «Mugur, mugurel» — voce și pian; «O, ce veste minunată» — cor bărbătesc și cor mixt; «Sînt soldat romîn» — cor bărbătesc; «Uite mamă colo-n sat» — cor bărbătesc; «La nunta din Cana» cor bărbătesc și cor mixt; «Cucule cu pană sură» — cor mixt cu solo; «Sus opincă» — cor bărbătesc, etc [3].

La aceste piese muzicale, ce reprezintă numai în parte prelucrările lui Dima din acest răstimp, dacă se adaugă și piesele muzicale populare repetate cu prilejul diferitelor concerte, compuse sau prelucrate de el și de alți autori, se poate deduce aportul substanțial și susținut pe care l-a adus Gheorghe Dima pe tărîmul muzicii populare în această perioadă de timp. Ziarul «Telegraful romîn» din 24 ianuarie (5 februarie) 1884, sub semnătura corespondentului său «Sylvio» ne relatează următoarele despre un concert al lui G. Dima la Caransebeș: «Cu deosebită plăcere am aflat aplecarea D-lui Dima către cîntecul poporal, din cîntecele poporale compuse de D-sa și din mărturisirile D-sale». Ziarele din acest timp ni-l arată apoi concertînd la Turda, la Abrud, la Brașov, la Mediaș, Alba-Iulia, Săliște, Făgăraș, Sighișoara, s.a.m.d.

În anul 1890, înainte de a întreprinde faimosul său turneu cu corul metropolitan din Iași, marele compozitor moldovean, Gavriil Muzicescu, se adresă și lui Gheorghe Dima la Sibiu spre a culege informații despre posibilitatea deplasării, găzduirii și a pregătirii programelor unor concerte potrivite cu gustul artistic al publicului ardelean. «Între scrisori vechi de-a soțului meu, — ne scrie Maria Dima, soția ilustrului muzician — am dat chiar de două scrisori de-a D-lui Muzicescu adresate soțului meu la Sibiu; ele erau scrise referitor la concertele din Ardeal și special la acel din Sibiu» [4].

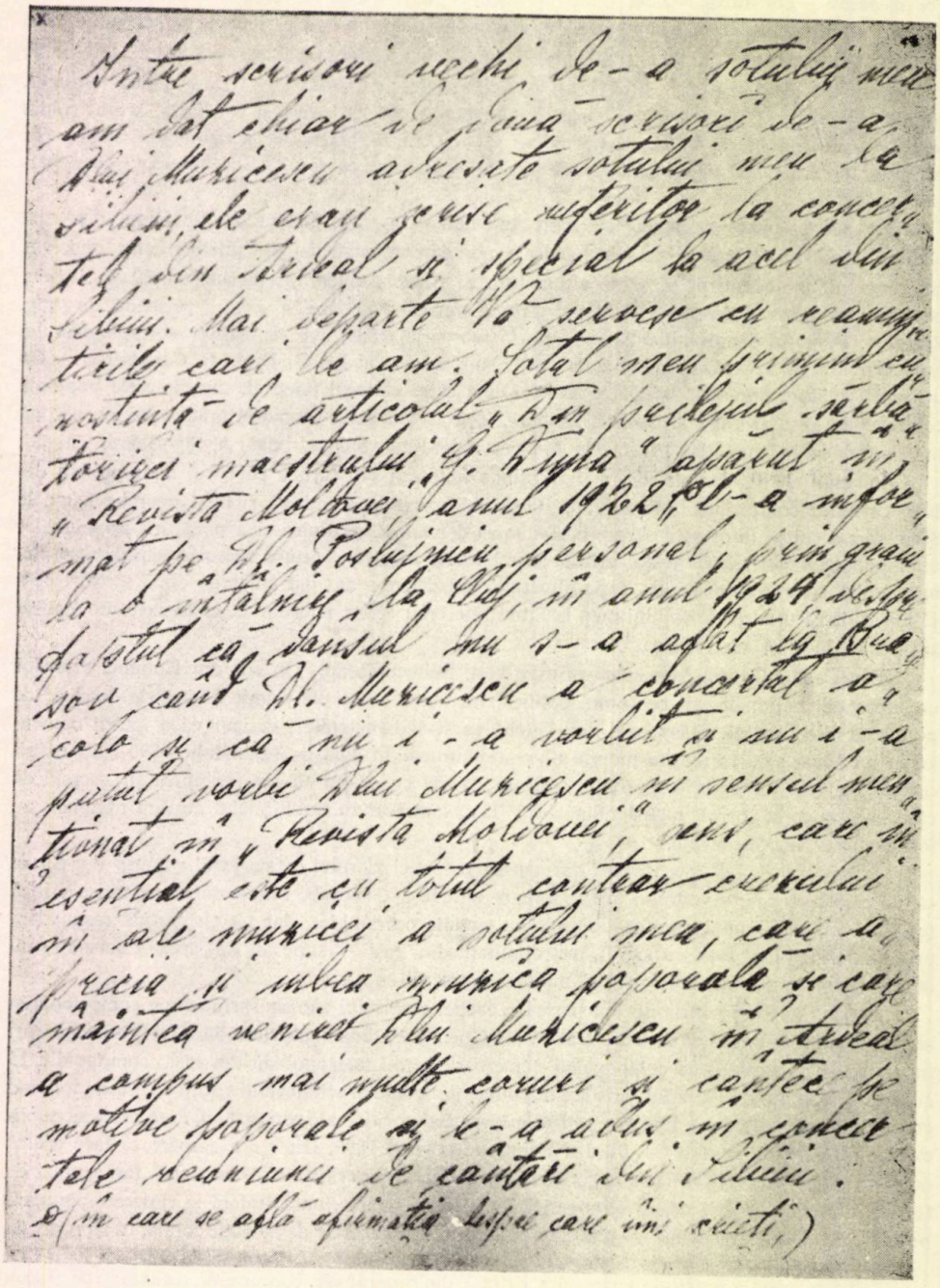
Din Banat, Gavriil Muzicescu primise vești îmbucurătoare. Un cor din Romînia visurilor de libertate națională și de unire politică, nu putea să nu fie primit cu brațele deschise de populația din Ardeal. Răspunsul lui Dima, ca și al bănățenilor, desigur că a întărit convingerea lui Muzicescu în reușita morală a acestui turneu. În ziua de 12/24 iulie 1890 cînd Muzicescu și-a început seria concertelor sale în Ardeal cu orașul Brașov, primirea și succesul de care s-a bucurat corul metropolitan din Iași, îmbrăcat în tradiționalul costum național, au fost cu totul impresionante.

Primind în mod excepțional din partea redacției ziarului «Telegraful romîn» din Sibiu, să recenzeze concertul corului metropolitan din Iași, Gheorghe Dima nu putea vedea critica muzicală cu ochii unui gazetar obișnuit cu cuvinte ditirambice, dar nu cu destulă răspundere profesională: «Eu, față cu corul metropolitan din Iași — scrie el în acea recenzie — nu măsur cu măsura cu care de obicei măsură raportorii noștri».

Sarcina pe care o primise din partea redacției suszisului ziar se sprijinea pe competența și seriozitatea profesională de care dăduse dovadă Gheorghe Dima în atîtea rînduri. Obișnuit cu coruri mixte (femei și bărbați) de componență numeroasă, corul metropolitan din Iași, compus din 15 copii și 19 bărbați, nu l-a putut satisface din punct de vedere al echilibrului vocal, de aceea motivînd cu destulă precauție unele lipsuri pe lîngă atîtea părți pozitive ale concertului, în recenzia sa publicată în «Telegraful romîn» nr. 78 din 24 iulie (5 august) 1890, Dima era convins că face critică constructivă: «vreo cîteva cuvinte serioase, fie acelea chiar critisătoare, nu pot fi fără numai de folos». Observațiile sale negative, concretizate în cinci puncte, nu se referă la cîntecele populare pentru care are numai cuvinte măgulitoare, ci la probleme generale de execuție corală, ca: proporția

[3] Toate piesele muzicale citate sînt extrase din programele concertelor recenzate de ziarul «Telegraful romîn» din Sibiu în acest răstimp.

[4] Din scrisoarea Mariei Dima adresată autorului acestui articol în 24 martie 1932.



Între scrisori vechi de-a totului mult am dat chiar de una scrisă de-a d-lui Mureşeanu adresată votului meu de atunci, ele erau foarte superioare la conţinut, dar foarte special şi special la acel dar scrisă. Mai departe 10 pecetea cu semnătura caut le am. Totul meu fiind cu conţinut de articolul d-lui Pacleşul scrisă foarte maestrului G. Bogza apărut în „Revista Moldovei" anul 1926, 10-a mişcat pe D-l Porumbescu personal, fiu grau la o întâlnire la Cluj, în anul 1924 despre totul cu dânsul nu s-a aflat ce Bucovina, când D-l Mureşeanu a conceput acolo şi ca nu i-a voit şi nu i-a putut vorbi D-lui Mureşeanu în sensul mai tinut în „Revista Moldovei", anul, care în esenţial este cu totul contrar cuvintelor în ale muzicei a votului mea, care a fiecare şi mica muzică populară şi cea mândra veniat D-lui Mureşeanu în tinerel a cumpus mai multe cântece şi cântece populare şi le-a adus în concert fete deschiaune de cântări din Ardeal.

(în care se află opiniatăţi despre care îmi scriţi,)

vocilor, mișcarea, întrebuințarea basilor pedaliști, acompanierea corului cu armoniu și transcrierile pentru cor. Ținînd seama însă de stările politice de pe atunci și de succesele deosebite pe care le-a repurtat Muzicescu în toate părțile Ardealului pe unde a concertat, recenzia lui Dima a rămas un fapt izolat ce judeca această manifestare din punct de vedere pur profesional. Ea, precum este lesne de înțeles, a atras nemulțumirea lui Muzicescu și printr-un răspuns categoric trimis de la Turnu-Severin ziarului «Telegraful romîn» din Sibiu, publicat în nr. 84 de joi 9/21 august 1890, caută să restabilească «cîteva neesactități», calificînd recenzia lui Dima astfel: «cu o mînă dă, iar cu ceialaltă ia». Printre altele scrie: «Dl. recenzent menționează că vederile sale mi le-a comunicat cu graiu și că a ținut de datorință să le amintească și în recensiune. Cred că logic și ecuitabil era din partea D-sale ca în acest caz să fi amintit și răspunsurile mele la care on. recensent n-a răspuns decît că rămîne în părerea sa, dar fără nici o argumentare». Dima a căutat să treacă sub tăcere acest incident neplăcut, dar fără voia lui, incidentul luă proporții din ce în ce mai mari. Astfel trei ani mai tîrziu, cu prilejul recenzării unuia din cele două concerte anuale pe care obișnuia Dima să le dea cu corul Reuniunii de cîntări din Sibiu, citim în «Telegraful romîn» din 23 februarie — 7 martie 1893 următoarele: «... și dacă atacurile cari i s-au făcut în o parte a presei romîne de la noi și din Romînia pentru direcțiunea care o urmărește în năzuințele sale culturale, dacă acele atacuri nemeritate l-au putut supăra, afle-și mîngîiere în recunoștința care și din incidentul acestui splendid concert i se aduce din partea tuturor acelora, cari sciu apreția și arta și misiunea culturală a reuniunei romîne de cîntări din Sibiu».

Între timp, precum ne relatează «Telegraful Romîn» din 12/24 martie 1894, Dima introdusese în concertele sale «Cinci cîntece poporale», întocmite pentru cor mixt de Gavriil Muzicescu: «Baba și moșneagul», «Nevasta care iubește», «Congazu», «Stăncuța» și «Dor-dorule».

Într-o scrisoare deschisă publicată în «Telegraful romîn» din 19/31 martie 1894 și adresată lui Gavriil Muzicescu, avocatul I. Broju din Lugoj scrie: «Moștenire bogată a acelor excursiuni ne-a rămas nouă cîntecele populare, voioase, dulci și melodioase ce ni le-ați adus de la Milcov»[5], etc... la care Muzicescu răspunse tot în «Telegraful romîn» din 5/17 april 1894: «Cîntecele noastre populare au fost de toți gustate și primite cu entuziasm, afară poate de o atomică parte din acei ce se dăduse din punct de vedere egoist, clasicismului și germanismului muzical și care atom, în îngîmfarea sa, numia creiațiunea poporului, cîntece mocănești»[6]... etc. G. Dima, consecvent principiului de a nu polemiza, a preferat să lase faptele să vorbiască urmîndu-și nestingherit acțiunea sa de culturalizare artistică-muzicală a maselor populare după un plan ce implică o altă concepție decît aceea a lui Muzicescu, date fiind mediul și condițiile sociale deosebite în care lucra.

Patru zile după concertul Reuniunii din Sibiu dat sub conducerea lui G. Dima în sala Ateneului romîn din București, ziarul «Evenimentul» din Iași cu data de 8 iunie 1895 sub semnătura istoricului A. D. Xenopol scrie: «... dacă corul din Sibiu a cîntat arii romînești, aceasta se datorește faptului că corul din Iași făcînd excursiuni în Transilvania, a deșteptat la romînii de acolo gustul muzicei naționale, care înainte de 1890 era cu totul neglijat acolo»[7]. Acest articol și-a atras imediat replica în «Telegraful romîn» din 20 iunie (2 iulie) 1895 semnată de Matei Voileanu, secretarul Reuniunii din Sibiu. După ce publică o serie de programe din concertele date între anii 1881—1890, încheie: «Nu corul din Iași a fost inițiatorul muzicei corale romînești la noi; am cîntat însă cu plăcere și cîntecele armonizate de D-l Muzicescu, la care face provocare Dl. Broju». Această replică, prin documentele ei, părea a fi pus capăt discuției publice, dar șase ani mai tîrziu, în conferința sa «Cîntările bisericești și muzica poporană»[8], Muzicescu o readuce scriind: «Eu știind că în Austro-Ungaria muzica se cultivă mult mai mult decît la noi și tot de cea clasică, comunicam în scrisorile mele că vom cînta: Palestrina, Orlando Lasso, Stradella, Schubert, Mendelsohn, Verdi etc. și vreunul

[5] A se vedea și revista «Arta» — Iași nr. 7/1894 121.
[6] A se vedea și revista «Arta» — Iași nr. 8/1894 137.
[7] Citat din «Telegraful romîn» de la 20 iunie 1895.

sau două cîntece poporane. Dar cînd scriam de cîntece poporane, scriam cu litere mici, ca şi cum aş fi voit să zic: îmi e ruşine de îndrăzneala ce am să mă produc cu cîntece de prin crîşme, cum le-a numit răposatul Cobîlcescu, sau cu muzică *mocănească*, cum a numit-o Dl. Gheorghe Dima, fostul profesor de muzică la Sibiu, actualmente la Braşov». Aluzia maestrului de la Iaşi cu şapte ani înainte, precizează de astă dată persoana. Dima nu a scris un rînd în această privinţă, căci nu dădea importanţă unui incident interpretat cam subiectiv. El se mulţumi să desmintă doar cu faptele sale pe care timpul le va insera pe răbojul istoriei.

După douăzeci de ani, elevul şi admiratorul neuitatului maestru de la Iaşi, istoriograful Mihail Gr. Poslușnicu redeschide discuţia într-o împrejurare mai mult decît nepotrivită. Într-un articol intitulat «Cu prilejul sărbătoririi maestrului George Dima» publicat în «Revista Moldovei» nr. 3 şi 4 din anul 1922, Botoşani II, pag. 40—44, scrie următoarele: «Curentul artistic în Ardeal se baza pe clasicismul şi occidentalismul cu desăvîrşire opus simţului romînesc şi dacă ici-colo încercau să se dezvăluie din trunchiul naţiunei porniri conştiente, erau totuşi înăbuşite de însăşi învăţaţii romîni pătrunşi poate prea mult de acea cultură a clasicismului. Aceasta era realitatea cînd Gavriil Muzicescu apare cu tovarăşii săi în Braşov. Aici, anunţîndu-şi concertele de muzică corală poporană, este întîmpinat de maestrul George Dima, care încearcă a-i inspira neîncrederea în reuşita morală a întreprinderii sale, motivîndu-şi pesimismul că muzica populară romînească nu cadrează cu cultura înaintată a păturii nobile, care pe considerente sociale n-ar admite să asiste şi să asculte cîntecul mojicului». În continuare Mih. Gr. Poslușnicu scrie: «Desigur că acest surprinzător succes moral, acea sentimentală manifestare publică cu prilejul prezenţei maestrului Gavriil Muzicescu, a produs o fundamentală schimbare în credinţa şi convingerea de pînă atunci a muzicianului George Dima, căci nu multă vreme după acea memorabilă întrevedere a celor doi muzicieni de frunte apar în public serii continue de compoziţiuni corale, avînd ca fond originalele şi pline de spiritul simţirii romîneşti melodii poporane romîneşti, datorită strădaniei sărbătoritului de astăzi».

După cum vedem fantezia a început să-şi facă loc larg în interpretarea faptelor, ceea ce nu este de mirare dacă socotim că de la anul 1890, data întîlnirii celor doi muzicieni, pînă la anul 1922 cînd Poslușnicu scrie cele de mai sus, s-au scurs un număr de 32 de ani, timp în care cea mai fidelă memorie a unui martor ocular poate lăsa de dorit, necum memoria celui care povesteşte faptele din auzite. «Soţul meu — ne scrie Maria Dima — primind cunoştinţă de articolul «Din prilejul sărbătorirei maestrului G. Dima», apărut în «Revista Moldovei, anul 1922,», l-a informat pe Dl. Poslușnicu personal, prin graiu la o întîlnire la Cluj, în anul 1924, despre faptul că dînsul nu s-a aflat la Braşov cînd Dl. Muzicescu a concertat acolo şi că nu i-a vorbit şi nu i-a putut vorbi Dlui Muzicescu în sensul menţionat în «Revista Moldovei», sens, care în esenţial este cu totul contrar crezului în ale muzicei a soţului meu, care aprecia şi iubia muzica poporală şi care înaintea venirei Dlui Muzicescu în Ardeal a compus mai multe coruri şi cîntece pe motive poporale şi le-a adus în concertele reuniunei de cîntări din Sibiu»[9]. Dar istoriograful Poslușnicu a rămas totuşi la părerea sa, căci în «Revista profesorilor de muzică» nr. 2 din acelaşi an 1924, Botoşani anul I la pagina 2—18 publică articolul: «Din trecutul muzical al romînilor: Gavriil Muzicescu», în care reproduce cuvînt cu cuvînt cele susţinute în «Revista Moldovei». Acest lucru l-a supărat pe Dima şi în fine, contrar firii lui, a hotărît să scrie după ce sănătatea îi va permite, dar boala mortală nu i-a mai dat răgaz să-şi aducă la îndeplinire hotărîrea luată.

Introducînd pasajul de mai sus şi în lucrarea sa importantă «Istoria muzicei la Romîni», publicată în anul 1928, pag. 358—359, Poslușnicu primeşte o foarte fină replică din partea unui admirator al muzicii noastre, profesor Dr. V.L. Bologa de la Cluj, într-un articol documentat, publicat în revista «Ţara Bîrsei» I nr. 1 din anul 1929, pag. 53 sub titlul: «Muzicescu, Dima şi muzica populară», din care cităm următoarele: «Faptul că această afirmaţie se găseşte într-o

[8] A se vedea revista «Arhiva» — Iaşi nr. 7/1901, 304—317.
[9] Din scrisoarea Mariei Dima către autorul articolului de faţă. (24 martie 1932).

lucrare mare istorică, care va rămîne una din operele fundamentale ale istoriografiei muzicale romînești, ni se pare că trage mai greu în cumpănă. Pe calea aceasta o eroare istorică se poate perpetua». Comentînd turneul lui Muzicescu din anul 1890 autorul articolului scrie: « Entuziasmul și bucuria ardelenilor l-au impresionat adînc pe Muzicescu. Necunoscînd, poate, îndeajuns curentele artistice din Ardeal, Muzicescu a atribuit sentimentele arătate de ardeleni faptului că, după credința sa, concertele sale le-au adus pentru prima dată muzica romînească» (p. 54). Despre cultivarea folclorului în Ardeal înainte de 1890 V.L. Bologa scrie printre altele: « La 1888 apare la Blaj revista muzicală « Musa Romînă» redactată de Iacob Mureșanu. Gazeta Transilvaniei salută cu bucurie noua revistă și laudă cu deosebire locul de cinste ce i se dă muzicii naționale. Iau la întîmplare un număr din această revistă: nr. 11—1888 și găsesc acolo « Trecui valea», melodie din Banat, culeasă de G.V.» (p. 57). Despre expresia « muzică mocănească» scrie: « Înainte de toate trebue să fixăm că în tot cazul, afară de pasajul neclar despre «muzica mocănească» citat de noi mai sus, nu găsim nimic ce ar putea dovedi că Dima ar fi fost contra unui program romînesc. Se poate însă ca Dl. Posluşnicu să fi auzit aceste lucruri de la Gavriil Muzicescu mult mai tîrziu. Nu ne putem explica lucrul acesta altfel decît prin un lapsus memorial al lui Muzicescu». Iar mai departe: « Muzicescu va fi întîlnit la Brașov pe un alt Dima, pe fratele mai mare al maestrului, prof. Pantelimon Dima. Acesta era și el foarte muzical și membru al Reuniunii de muzică din Brașov, al cărui cor adesea l-a și dirijat. În orice caz știu din gura maestrului Dima, că el niciodată nu s-a gîndit să-l sfătuiască pe Muzicescu să nu dea muzică populară publicului ardelean». În încheiere, autorul articolului scrie: « Muzicescu rămîne un mare artist și un mare realizator; memoria sa nu va fi micșorată întru nimic prin constatarea că nu el a fost acela care l-a îndrumat pe Dima pe căi noi. Dl. prof. Posluşnicu este un istoriograf conștiincios și obiectiv. Nu ne îndoim că în ediția II-a a « Istoriei muzicei la Romîni», pe care o dorim cît mai curînd, va rectifica acele afirmațiuni, cari pun într-o lumină nu de tot reală lumea muzicală romînească din Ardealul deceniului 1880—1890 și pe Gheorghe Dima». (pag. 60). După apariția acestui articol, Posluşnicu, în revista sa « Armonia» nr. 7 și 8 — 1929, încearcă să justifice teza controversată în felul următor: « De fapt, pesimismul lui Dima nu se putea refera la pătura nobilă romînă, care pentru nobilimea stăpînitoare, sași și unguri, era neexistentă și ignorată. Și atunci, evident Dima, în dorința de a servi o cauză națională, a propus modificarea programului și urcarea taxelor de intrare. Muzicescu n-a acceptat propunerea și cu tot succesul moral, cu toate ovațiile unei mulțimi romînești entuziaste, atrasă de prețuri potrivite cu punga lor sleită, cîntăreții, lipsiți de ospitalitatea ce li s-ar fi cuvenit, au înțeles misiunea lor și s-au mulțumit ca imediat după concert, în drumul spre gară, să-și astîmpere foamea cu un dărab de pîine și o frîntură de cîrnați, urmîndu-și liniștiți și veseli calea de apostoli ai unui ideal visat de veacuri [10]».

Răsfoind «Gazeta Transilvaniei» din acel timp, subsemnatul, printre altele, am descoperit o scrisoare a lui Muzicescu adresată redacției acestui ziar și publicată în nr. 164 din 22 iulie (3 august) 1890, pe care o reproducem mai jos:

« Sibiu, 18/30 Iulie 1890»

« *Domnule Redactor*»,

Subsemnatul recunoscător onoraților cetățeni din Brașov, ziarelor : « *Gazeta Transilvaniei*» « *Kronstädter Zeitung*», « *Brasso*», *Onor. epitropii a bisericii Sf. Nicolae din Brașov, precum și on. cetățeni din comuna Zernești, pentru bunăvoința și frățeasca dragoste cu care a fost primit corul metropolitan din Iași, pe care-l conduc, viu prin aceasta a vă ruga să binevoiți a le comunica prin Onor. Dv. foaie* « *Gazeta Transilvaniei*», *recunoștința noastră și că noi ducem cele mai plăcute suveniri despre trecerea noastră prin orașul Brașov și com. Zernești. In special cu recunoștință mulțămesc onor. familii : Dl. avocat Lengeru, onor. părinte Voina, D-nei Mihălțeanu, Dl. Căpățînă, D. Navrea, G. Navrea, N. Fara, P. Bobancu, St. Olteanu, G. Ucenescu,*

[10] Citatul in extenso se găsește și în lucrarea lui Iosif Velceanu: « *Doi înfăptuitori : Muzicescu și Vidu*» — Timișoara 1931, la finele articolului: «Solia lui Muzicescu în Ardeal și Banat».

G. Prişcu, I. Butnaru, Birea şi Zănescu, pentru binevoitorul şi prea graţiosul concurs ce mi l-a dat, luînd în cuartir personalul corului.

ss. «*G. Muzicescu*»
«*şef al corului metropolitan din Iaşi*»

Aşadar membrii corului lui Muzicescu n-au fost «lipsiţi de ospitalitatea ce li s-ar fi cuvenit» nici la Braşov unde au dat două concerte (în 12/24 şi 14/26 Iulie 1890) şi nici la Sibiu unde au stat trei zile în care timp au dat alte două concerte. Autorul acestor rînduri a comunicat profesorului Poslușnicu la Botoşani în anul 1933 scrisoarea lui Muzicescu mai sus citată, spre a pune în lumină reală cele comentate de D-sa în legătură cu această problemă, rămasă deschisă pînă azi. Articolul substanţial al doctorului V. L. Bologa fiind publicat într-o revistă ce se adresa unui cerc foarte restrîns de oameni de cultură, neavînd un caracter de specialitate muzicală şi pe deasupra revista de-abia îşi făcea apariţia cu primul ei număr, a rămas necunoscut unei însemnate părţi dintre muzicienii şi muzicologii noştri cari au comentat ulterior faptele citate în spiritul lucrării lui Poslușnicu.

Atitudinea compozitorului G. Dima faţă de muzica populară va fi mai bine pusă în lumină, dacă pe lîngă cele arătate mai sus, vom arunca o privire cît de scurtă asupra concepţiei care l-a însufleţit în activitatea de popularizare a muzicii şi în activitatea lui creatoare, rămînînd ca la sfîrşit să expunem concluziile ce se impun şi asupra celor relatate pînă aici.

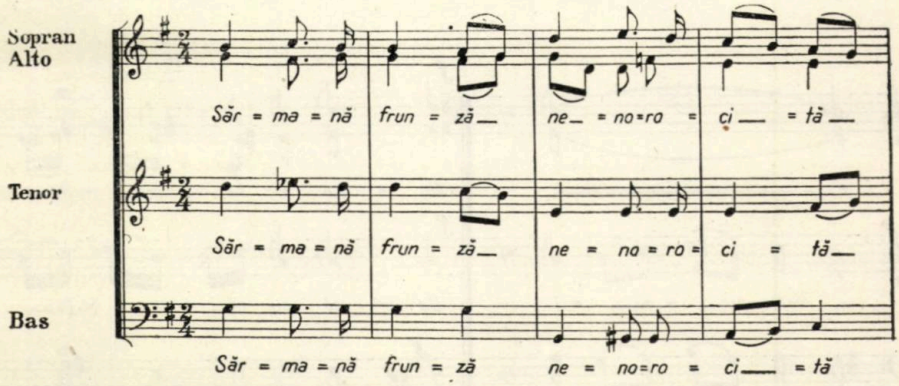
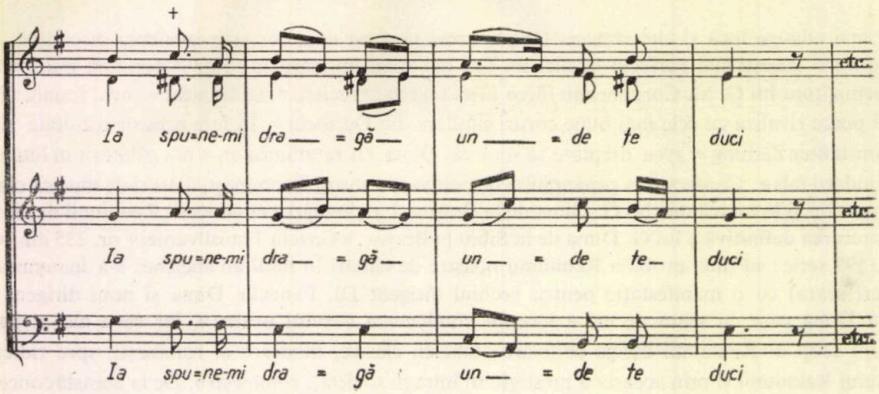
Se poate spune că activitatea lui G. Dima de popularizare a muzicii începe imediat după întoarcerea lui de la studii, în anul 1880, cînd concertează cu frumoasa lui voce de bas atît în Ardeal, cît şi la Iaşi şi Bucureşti.

Ca dirijor al corului Reuniunii de cîntări din Sibiu, pe lîngă aprecieri asupra activităţii lui, putem citi în ziarele timpului şi unele critici. De pildă «Telegraful romîn» din 21 martie (2 april) 1885 publică un articol — răspuns unor imputări aduse lui Dima în mai multe rînduri de diferite ziare romîneşti că nu cultivă «muzica naţională», scriind printre altele: «Reuniunea romînă de cîntări din Sibiu cultivă muzica nu spre a produce efecte momentane, care în cele mai multe cazuri degenerează în frivolităţi muzicale, cum sînt bunăoară operetele localizate şi reprezentate cu mult alaiu de către corurile din Banat şi aiurea, ci spre a perfecţiona gustul publicului prin reproducerea opurilor de valoare atît din muzica noastră naţională, fie ea lumească, ori bisericească, cît mai ales prin interpretarea opurilor de autori străini, recunoscuţi de autorităţi în cele muzicale» iar ceva mai departe: «Sub conducerea D-lui Dima, Reuniunea noastră a făcut fericite combinaţiuni în executarea opurilor muzicale. Muzica de autori clasici se potrivia de minune lîngă modestele încercări ale autorilor noştri».

Din acest articol reiese destul de limpede setea de cultură autohtonă a Ardealului dinaintea anului 1890 şi poziţia lui Gheorghe Dima faţă de cultivarea muzicii romîneşti. Executarea operelor de valoare pentru «a perfecţiona gustul publicului», este sarcina unui artist care tinde la ridicarea nivelului cultural-artistic-muzical al poporului, date fiind condiţiile de dezvoltare ale artei muzicale într-un mediu în care cultura oficială precumpănea, căutînd să înăbuşe cultura romînească ce se afla pe atunci încă la primele ei începuturi. De altfel o reuniune de cîntări avînd ca scop numai cultivarea muzicii romîneşti n-ar fi avut sorţi de izbîndă pe atunci din cauze politice. Următorul pasaj din ziarul «Kronstädter Zeitung» nr. 131 din 8 iunie 1895 este convingător în această privinţă: «După cele ce s-au întîmplat la primirea în Bucureşti a reuniunii de muzică din Sibiu, ai fi putut să te aştepţi, ca şi concertul din Braşov să fie mai mult o demonstraţie politică, decît o întreprindere artistică. Cu toate acestea reuniunea a dovedit pe deplin prin prestaţiunile sale de eri, că n-a călătorit în lume sub un stindard fals, că n-a făcut nici un abuz cu arta». Prudenţa lui Gheorghe Dima în sensul de a pune accent pe valoarea artistică a pieselor muzicale romîneşti şi străine şi pe o execuţie ireproşabilă, i-a asigurat o activitate neîntreruptă de popularizare a muzicii romîneşti într-un stat cu conducere autocrată străină, cum era Ardealul pe atunci. Referindu-se la concertul din Braşov, ziarul «Gazeta Transilvaniei» cu data de mai sus (8 iunie 1895) scrie: «Distinsul şi talentatul măestru fu de repeţite ori rechemat, publicul nu voia să se depărteze din sală; aşa încît a trebuit să repete

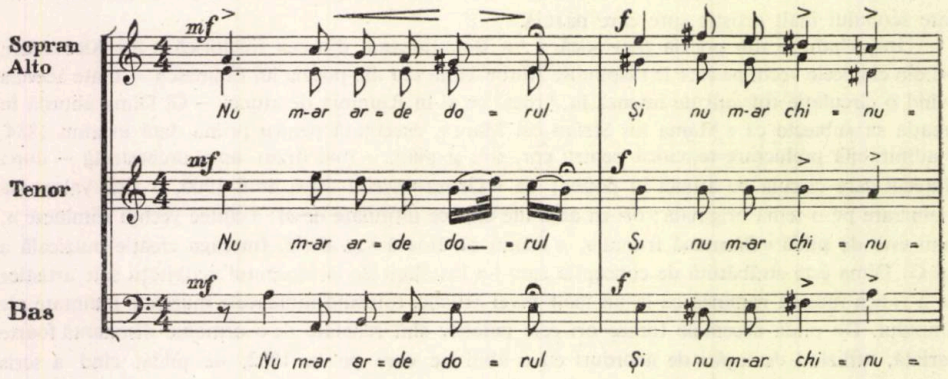
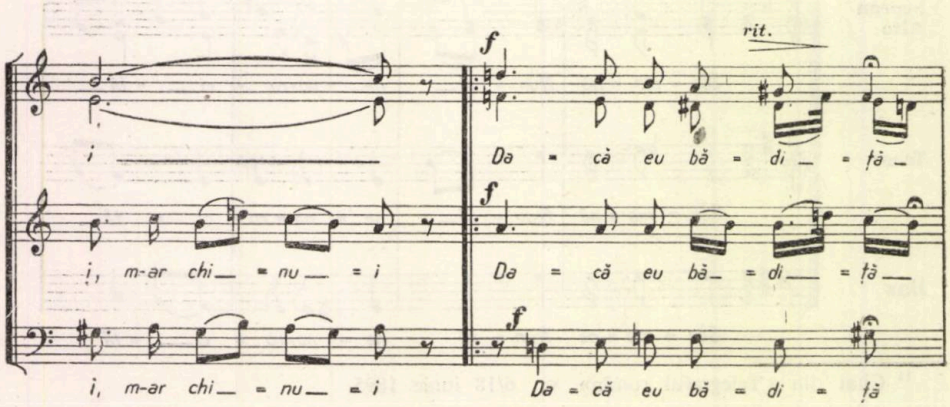
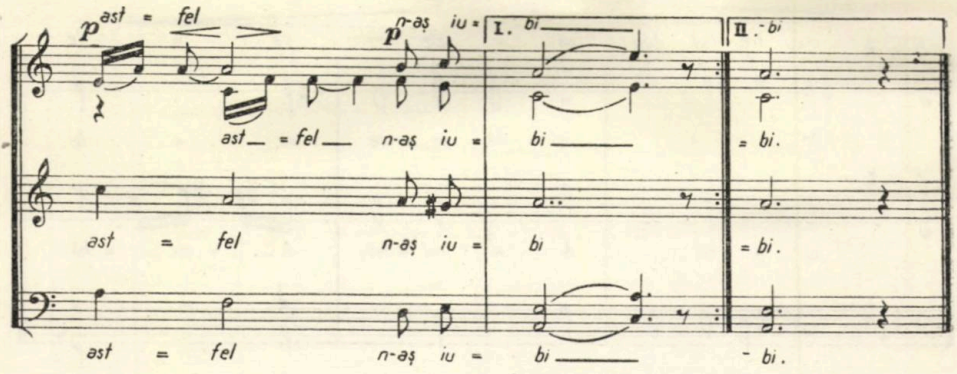
și să mai adauge încă și alte cîntece. De remarcat la acest unic cor este excelenta disciplină, care poate nu o găsești mai perfectă la nici un cor din toată monarchia»; iar «Romînia muzicală»[11] sub semnătura lui C. M. Cordoneanu făcea următoarea apreciere măgulitoare: «corul reuniunii din Sibiu poate rivaliza cu cele mai bune coruri similare din Occident». În fața acestor rezultate ziarul «Kronstädter Zeitung» avea dreptate să scrie că Dima cu reuniunea sa «n-a călătorit în lume sub un stindard fals». Consecvența principiului de cultivare a muzicii romînești alături de muzica clasică o remarcăm și în activitatea lui G. Dima de la Brașov. La preluarea conducerii Reuniunii de cîntări, prin trecerea definitivă a lui G. Dima de la Sibiu la Brașov, «Gazeta Transilvaniei» nr. 235 din 10/23 oct. 1899 scrie: «Prima probă a Reuniunii noastre de cîntări în noul an societar, s-a inaugurat eri (Vineri seara) cu o manifestație pentru vechiul dirigent Dl. Pandelie Dima și noul dirigent D-l Ghiță Dima care cu seara de eri a început conducerea corului nostru», iar ceva mai departe: «Drept scop al Reuniunii defige cultivarea muzicii clasice, moderne și romînești, spre ridicarea nivelului Reuniunii și prin aceasta a prestigiului întregii societăți romînești». De la această concepție artistică nu l-a putut abate nimeni și nimic în tot decursul îndelungatei sale activități muzicale.

În activitatea creatoare a lui Gheorghe Dima se observă de asemenea o mare unitate. Ca om de vocație, el împlinește necesitățile imperioase ale muzicii romînești de atunci, dedicîndu-se compozițiilor vocale și corale, la îndemîna maselor largi, amatoare. Cînd în anul 1885 fu chemat să conducă și reuniunea germană «Hermannstädter Männergesangverein», care pe lîngă cor, dispunea și de o orchestră simfonică, Dima scrie și execută piesa sa pentru orchestră «Pe un album». Vocația sa de artist muzician se adapta cu ușurință mediului în care lucra, utilizînd mijloace și forme adecvate scopului înalt artistic spre care năzuia.

Inspirîndu-se din poezia patriotică a lui Bolintineanu, din cea folclorică a lui Alecsandri, ori din cîntecele vechi pe care le răspîndise Anton Pann sau din poezia lui Eminescu — toate acestea avînd o circulație tot atît de intensă în Ardeal ca și în Romînia de atunci — G. Dima abordă în creația sa subiecte ca «Mama lui Ștefan cel Mare», executată pentru prima dată în anul 1884, o admirabilă prelucrare tematică pentru cor, soli și pian, — mai tîrziu apoi orchestrată — după cîntecul care circula pe atunci în popor; ca «Groza» scrisă după anul 1900, o altă valoroasă prelucrare pe o temă originală; ori ca anumite cîntece intitulate de el: «cîntec vechiu romînesc», cum este de pildă «Sărmană frunză», «Rămîi sănătoasă» și altele. Întreaga creație muzicală a lui G. Dima este străbătută de concepția care l-a însuflețit de la începutul activității sale artistice de a ridica muzica romînească la un înalt nivel artistic, folosind mijloacele muzicale înaintate ale timpului. De pildă accentele tonice ori cele patetice sînt reliefate de o armonie disonantă foarte variată, utilizînd dezlegări de acorduri cu o abilitate care pe la 1882, de pildă, cînd a scris «Sărmană frunză» apăreau deosebit de îndrăznețe în muzica romînească.

[11] Citat din «Telegraful romîn», nr. 6/18 iunie 1895.

NU M-AR ARDE DORUL

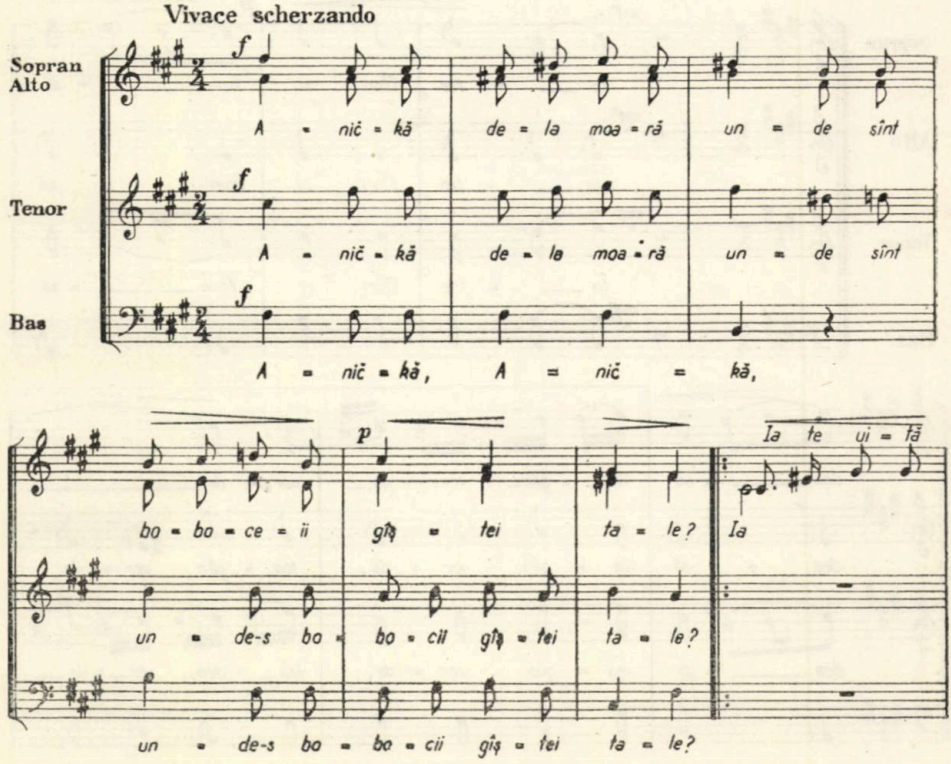
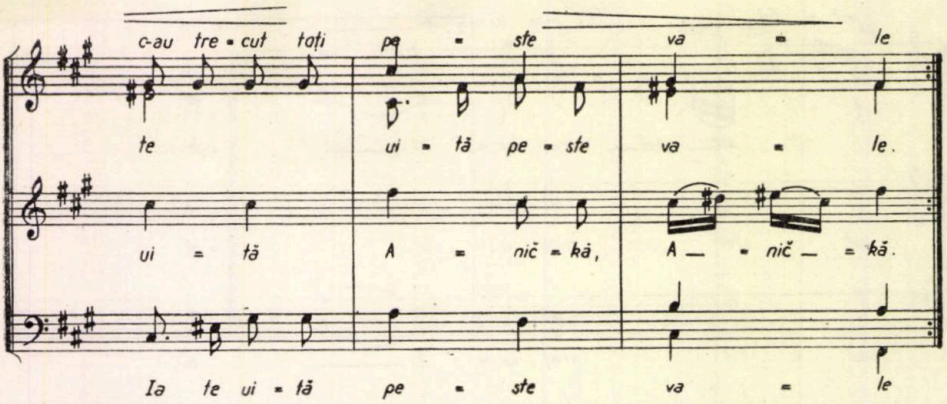
(Cîntec popular slovăcesc)

G. DIMA

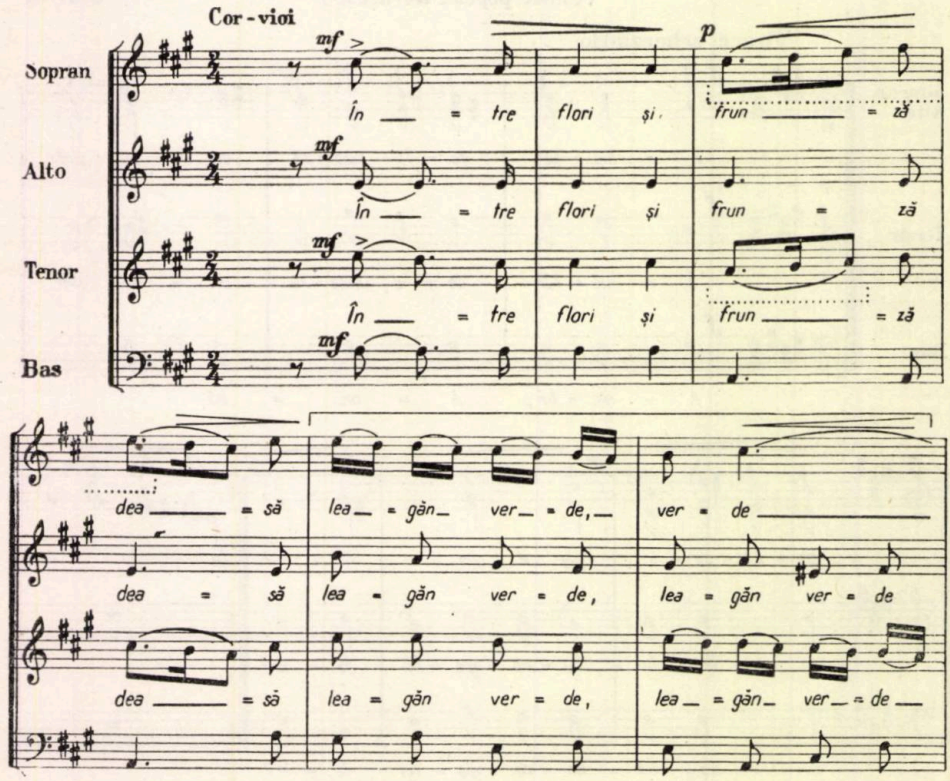
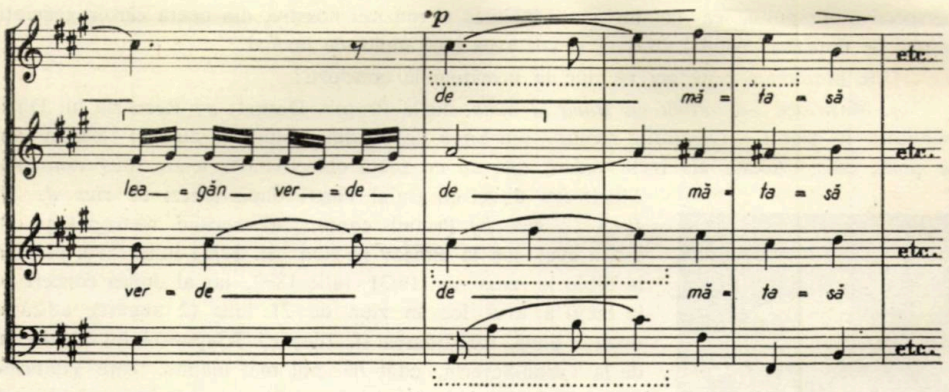
Andante doloroso

Armonia variată, de stil dialogat, imitativ, polifonic, în care fiecare voce este condusă după maniera de a-şi afirma propria sa individualitate, este o caracteristică a stilului lui G. Dima, ce se observă atît în lucrările sale originale cît şi în armonizări şi prelucrări de cîntece populare. Cele două cîntece populare « slovăceşti » — cum le numia el — cîntate pentru prima dată în

ANIČKĂ DELA MOARĂ

(Cîntec popular slovăcesc) G. DIMA



anul 1895, pe care le exemplificăm deoarece sînt mai puțin cunoscute lumii noastre muzicale de azi, reflectă cu claritate acest stil.

O frumoasă realizare polifonică-imitativă, folosind procedee variate de imitație, concentrate într-un spațiu redus, o dovedește prelucrarea colindei populare din Brașov «Leagăn verde de mătasă», scrisă și executată în același an ca și cîntecele populare slovace exemplificate mai sus. Reproducem un fragment:

Subliniem grija deosebită pentru legătura textului cu muzica, accente poetice şi accente muzicale, care fac din cîntec un tot artistic, armonia şi polifonia avînd un rol însemnat în reliefarea expresiei.

Convingerile lui G. Dima despre muzica populară ni le comunică reporterul revistei « Luceafărul » nr. 6 din anul 1913 sub semnătura T. Codru în articolul: «Muzica romînească. De vorbă cu Dl. George Dima». În legătură cu fondul tradiţional folcloric citim următoarele:

« În muzica noastră, ca şi în limbă, găsim multe elemente orientale, slave şi ungureşti, dar aceste influenţe nu i-au putut schimba caracterul ei naţional. Am eu un butoiaş cu vin vechiu în pivniţă. Îl primenesc din vreme în vreme cu fel de fel de vinuri noi, dar tot vin vechiu, cu gustul şi aroma lui originară am pe masă. Aşa dispar şi influenţele străine în caracterul specific al muzicei noastre naţionale, care are notele ei distinctive de ale celorlalte popoare».

Cît priveşte posibilitatea prelucrării materialului folcloric şi reuşita creării muzicii superioare romîneşti, citim:

« Noi romînii avem o comoară de motive poporale cari sînt cultivabile. După cum ruşii au reuşit să creieze cu ajutorul motivelor din melodiile lor poporale o muzică superioară, cu cari au cucerit lumea, introducînd în muzica universală nota nouă a sufletului lor, aşa vom reuşi şi noi. Se aşteaptă numai geniul creiator, care sintetizînd melodiile noastre în compoziţii artistice, va introduce şi muzica romînească în arta universală. Dl. Enescu stărue mai mult asupra lucrărilor cu extensiune mare, instrumentate pentru orchestră şi exclude muzica împreunată cu muzica vocală sau direct vocală. Eu cred că extensiunea lucrării nu hotăreşte valoarea ei artistică. O dramă din punct de vedere artistic poate fi inferioară unei poezii lirice. Tot aşa şi în muzică. Un cîntec poate întrece o simfonie. Părerea mea e că trebue cultivată deopotrivă muzica simfonică, oratorică şi cîntecul, pe care în ţară [12] l-au schimonosit numindu-l lid. Toate trei genurile sînt egal de importante. Fiecare compozitor îşi va alege genul care i se potriveşte mai bine cu firea şi însuşirile lui artistice».

« Aş vrea să mai stărui asupra unui lucru. Eu cred că acei compozitori cari vreau să creieze o muzică superioară romînească, trebue să trăiască în contact cu poporul, trebue să-l cunoască şi fiecare fibră din sufletul lor să fie îmbibată de spiritul genuin al poporului căci numai aşa vor putea reuşi să fie expresia artistică a neamului lor».

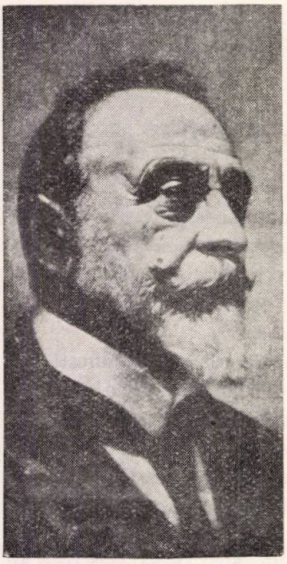
Atari concepţii despre muzica populară cu o viziune atît de clar ancorată în planul creaţiei noastre contemporane, caracterizează acele personalităţi care trebuie judecate şi apreciate numai în funcţie de propriile lor convingeri, fără abateri de la linia conduitei şi devotamentului lor profesional. Am judeca greşit personalitatea lui G. Dima, dacă am lega convingerile lui de ale altora. Actualitatea vederilor artistice ale lui G. Dima ne permite să-l privim astăzi, în

[12] adică în Muntenia şi Moldova (n.r.)

perspectiva timpului, ca pe un mare înaintaş al muzicei noastre, din opera căruia generaţii întregi de muzicieni romîni au avut şi vor avea încă multe de învăţat.

Cele prezentate pînă aci ne duc la următoarele concluzii:

1. *Muzicescu s-a întîlnit cu Dima la Sibiu*, nu la Braşov. Dovezi: *a)* Recenzia lui Dima publicată în ziarul «Telegraful romîn» din Sibiu nr. 78 din 24 iulie (5 august) 1890 în care se poate citi: «Aceste ale mele vederi, cari eu cu toată obiectivitatea le-am spus domnului Muzicescu direct cu graiul Vineri după amezi *în ziua de Sf. Ilie*»... etc. *b)* Primul concert al corului metropolitan din Iaşi a avut loc la Braşov în ziua de 12/24 iulie 1890, pe cînd la Sibiu în ziua de 19/31 iulie 1890, iar al doilea concert de la Sibiu a avut loc în ziua de 21 iulie (2 august), adică a doua zi după sărbătoarea sf. Ilie; *c)* Răspunsul lui Muzicescu de la Turnu-Severin, citat de noi mai înainte, care confirmă data. De altfel, Muzicescu n-a afirmat niciodată, nicăeri, că s-ar fi întîlnit cu Dima la Braşov. În consecinţă, după succesele corului metropolitan din Iaşi repurtate la Braşov, nici «pesimismul lui Dima» precum afirmă Poslușnicu şi nici propunerea «de a modifica programul şi a urca taxele de intrare» nu-şi găsesc justificarea. Neavînd o bază reală, acestea cad de la sine, ca o interpretare subiectivă lipsită de sensul logic al desfăşurării evenimentelor, sens pe care l-am văzut şi cu ocazia citării scrisorii lui Muzicescu adresată braşovenilor în care le mulţumia pentru «cuartir», deşi Poslușnicu stăruie într-o afirmaţie contrarie.



2. *Expresia «muzica mocănească» nu prezintă gravitatea interpretării ce i s-a dat.* În regiunea Carpaţilor meridionali, mai ales a Sibiului şi a Braşovului, apoi în Carpaţii orientali, cu deosebire în regiunea secuiască, şi în munţii apuseni «mocan» se numeşte cel care se ocupă cu creşterea vitelor şi e sinonim cu cuvîntul «păstor» sau «cioban». Muzica mocănească ar fi deci: doina «cînd şi-a pierdut ciobanu oile» ori «a oilor», apoi brîul, varianta de brîu numită Slănicul, apoi Tărăşelul, Chindia, Porneala oilor, şi atîtea altele. Dacă întîmplător, în convorbirea pe care a avut-o cu Muzicescu, Dima a putut vorbi de muzică «mocănească», în loc de muzică «ciobănească» ori «păstorească», aceasta s-ar datori termenului «mocan» care — ca şi azi — circulă mai mult în popor prin părţile amintite decît termenul «cioban» ori «păstor». Nuanţa pejorativă a acestei expresii interpretată de Muzicescu trei ani mai tîrziu de la întîlnirea lor, este accentuată de Poslușnicu, după treizeci de ani, într-un sens care nouă ni se pare mult exagerat, vorbind de cîntec al «mojicului». Nu ştim sensul exact pe care l-a dat Poslușnicu acestui cuvînt. «Mujic» era ţăranul rus care muncia pe moşia stăpînului. Cuvîntul a întrat în limba noastră mai ales cu înţelesul de «bădăran» ori «grosolan». Dacă i se atribuie acest înţeles, el este sinonim cu «mitocan», care circulă mai ales în Muntenia şi Oltenia. De la «mocan» la «mitocan», judecînd după înţelesul lor regional, este însă o apreciabilă deosebire de sens. În scrisoarea amintită soţia lui G. Dima ne scrie următoarele referitor la această expresie: «Vă pot spune că la noi în casă se vorbia şi bărbatul meu vorbia de tezaurul plin de frumuseţe şi farmec a muzicii poporului nostru *numai* cu determinaţiunea «*Muzică poporală*»[13].

3. *G. Dima a cultivat şi răspîndit cîntecul popular concomitent cu Gavriil Muzicescu*, nu după exemplul acestuia. Mărturiile scrise ale vremii, din care am citat şi noi cîteva, dovedesc

[13] Sublinierea e în textul scrisorii.

acest lucru, căci curentul folcloric al veacului XIX a cuprins toate țările Europei, printre care ținutul Ardealului nu mai puțin decît Romînia de atunci. În Ardeal folclorul a prins rădăcini adînci cu atît mai mult, cu cît el era folosit ca mijloc de rezistență în fața oprimării sociale și național-șovine ale cercurilor politice conducătoare. Sînt semnificative în această privință următoarele rînduri dintr-un articol al lui Iacob Mureșanu, întitulat « Ceva despre muzică » pe care-l publică în revista sa « Musa romînă » din anul 1888[14]: « La noi Romînii, muzica este încă în primele faze ale desvoltării și pentru aceea cer de la tot insul, care s'a devotat cu seriozitate științei armoniei, să-și țină de sfîntă datorie a culege cîntecele populare, a le armoniza, a le îmbrăca în forme artificiale și a le răspîndi cît mai mult; căci numai astfel va putea conlucra la ridicarea Polyhymniei romîne, la înaintarea muzicei romîne, ca *a doua limbă prin care ne mai putem manifesta ca Romîni în aceste grele timpuri ale persecuțiunei* ». Ar fi pueril să credem că problema cultivării cîntecului popular s-ar putea explica prin intervenția unei singure persoane într-un ținut ca Transilvania. Aici e vorba de un fenomen social complex ce aparține unei anumite perioade istorice, cu o anumită mentalitate a oamenilor. Concertele lui Muzicescu în Ardeal nu au putut produce un entuziasm spontan, fără ca mai înainte să nu fi fost create condiții prielnice izbucnirii acestui entuziasm. Condițiile au fost create de împrejurările istorice și de oamenii de vocație ce aparțin acestei perioade, printre care se numără și artiștii muzicieni: Ciprian Porumbescu, Gheorghe Dima și Iacob Mureșanu.

Scrisoarea deschisă a avocatului I. Broju din Lugoj către Muzicescu, în care sînt înserate rîndurile: « Moștenire bogată a acelor excursiuni ne-a rămas nouă cîntecele populare, voioase, dulci și melodioase ce ni le-ați adus de la Milcov » . . . nu trebuie înterpretată în sensul că în Ardeal nu se cultiva cîntecul popular, ci în sensul că și cîntecele populare « voioase, dulci și melodioase » de la « Milcov » le-au rămas ardelenilor « moștenire bogată », deoarece corul metropolitan din Iași *a contribuit* prin concertele sale *la îmbogățirea repertoriului coral* de cîntece populare existente pînă atunci în Ardeal.

Necunoscînd îndeajuns stările social-politice ale Ardealului din vremea aceea, cînd se impunea poporului multă prudență în vorbă și scris, Muzicescu dădu recenziei lui Dima despre concertele corului său în Ardeal o interpretare de pe poziția unui patriotism înflăcărat care l-a însuflețit toată viața. Folosind prilejul oferit de scrisoarea deschisă a avocatului Broju, își concentră toată atenția asupra cîntecului popular prețuit de ardeleni în cel mai înalt grad, după cum însuși constatase și făcînd abstracție de restul programului concertelor sale de la Sibiu[15], răspunse imediat vărsîndu-și toată amărăciunea în rîndurile: « Cîntecele noastre populare au fost gustate și primite de toți cu entuziasm, afară poate de o atomică parte . . . » etc. Este adevărat că Dima avea mai mult un temperament cumpătat decît entuziast și că recenzia lui a pricinuit multă amărăciune lui Muzicescu, dar trebuie să remarcăm faptul și locul esențial în chestiune, anume că aceste rînduri au dat ocazia deplasării comentariilor și interpretărilor ulterioare, care au dus la adoptarea pozițiilor false cu privire la cultura muzicală a Ardealului dinaintea anului 1890 și a activității artistice muzicale a lui G. Dima, căruia i-a fost alăturat apoi de către comentatori și Iacob Mureșanu.

4. În ce privește activitatea de popularizare și de creație a muzicii romînești, *Dima și Muzicescu reprezintă două concepții deosebite în istoria muzicii noastre.* Primul susține cu o mare consecvență ideea cultivării și prelucrării muzicii populare alături și în spiritul muzicii

[14] Citat din lucrarea: « *Viața și operele compozitorului Iacob Mureșanu* » — Cluj 1933, pag. 64 (Sublinierea din text e a noastră. n.r.).

[15] Este interesant de știut conținutul programelor celor două concerte date la Sibiu. În primul concert (19/31 iulie 1890) s-au cîntat: 1. « Cognovi Domine » de Orlando Lasso; 2. « Verdiprati » arie din « Alcina » de Haendel-Muzicescu; 3. « Aria di chiesa » de Stradella-Muzicescu; 4. Finalul III din opera « Muta di Portici » de Auber; 5. « Copii ai patriei iubite »

universale de înaltă valoare artistică [16], date fiind, desigur, condiţiile speciale social-politice în care şi-a desfăşurat activitatea, pe cînd al doilea socoteşte că melodiile populare să fie « scrise şi armonizate conform gamelor în care sînt cîntate » [17], întrebuinţînd deci mijloace proprii artistice pentru a le păstra forma şi conţinutul original. Muzicescu susţine deci cîntecul popular de pe poziţii folclorice, ca şi grupul celor cinci, la ideile căruia s-a adăpat în timpul studiilor sale. Cercetînd, de pildă, piesa corală « *Răsai lună* » apărută în colecţia « Douăsprezece melodii naţionale » din anul 1889, observăm mai întîi grija lui Muzicescu de a nota măsura cîntecului într-un fel care, după părerea lui, să poată reda ritmul autentic popular; apoi despre gama lui mărturiseşte: « Chiar specialiştii muzicanţi, unii prin publicitate, m-au ocărît că nu ştiu gamele. Acesta era răposatul major Schelletti, cînd a văzut că am scris cîntecul « Foae verde fir de nalbă », în *re minor*, fără bemol la cheie; iar cei mai mulţi din colegii mei îmi reproşau că de ce m-am apucat de inovaţii, cum am să scap acum de Schelletti ? » [18] Concepţia artistică a lui Muzicescu recomandă *linia armonizării* cîntecului popular, păstrîndu-i autenticitatea folclorică printr-o armonie naturală, proprie. Concepţia artistică a lui G. Dima recomandă *linia prelucrării* cîntecului popular şi aceasta ar fi, deci, aceea a « clasicismului şi germanismului », la care se referă şi de care se deosebeşte Muzicescu. În adevăr lucrările lui Dima, ca ale tuturor ardelenilor din timpul său, nu oglindesc preocupări de scoatere în evidenţă a modurilor populare ori a unei ritmici specifice cîntecului popular, ci mai de grabă integrarea acestuia în stilul armonic-polifonic al muzicii universale, folosind mijloacele cele mai înaintate ale timpului. Din opera lui se desprinde în schimb tendinţa ridicării cîntecului popular la un înalt nivel artistic, capabil să fie gustat şi apreciat la fel ca operele mari ale literaturii muzicale universale şi să fie accesibil celor mai pretenţioase pături de veche tradiţie muzicală, căci făcînd să fie ascultată şi preţuită cum se cuvine arta poporului în afara graniţelor lui, va fi cunoscut şi apreciat însuşi poporul. De aceea G. Dima nu ezită să traducă şi să tipărească în limba germană multe din cîntecele populare prelucrate de el.

Cele două concepţii reprezentînd două lumi deosebite — lumea apusului şi lumea răsăritului — apar concomitent şi se dezvoltă paralel pe parcursul istoriei noastre nu fără ciocniri, cum este de aşteptat, dar care, privite în perspectiva timpului, se rezolvă sintetic în promiţătoarele creaţii muzicale romîneşti contemporane şi în acţiunea pe scară largă de formare şi de răspîndire a gustului artistic în masele populare pe linia cîntecului şi a jocului lor propriu. Astăzi problema culturii romîneşti priveşte numai metoda de lucru. Linia folclorică netezeşte calea unei creaţii superioare.

CONST. ZAMFIR

---

imn de G. Muzicescu; 6. « Serenada » cor de bărbaţi de T. Flondor şi 6 cîntece populare romîneşti armonizate de G. Muzicescu: *a)* Nevasta care iubeşte, *b)* Stăncuţa, *c)* Zis-a badea, *d)* Răsai lună, *e)* Dor, dorule şi *f)* Ileana.

În concertul al doilea (21 iulie — 2 august 1890) s-au cîntat numai două piese clasice: 1. « Adio » de Schubert-Muzicescu şi 2. Final I din opera « Atila » de Verdi, restul programului fiind completat cu 9 piese populare armonizate, dintre care 3 au fost cîntate şi în primul concert. Cele 6 cîntece populare noi sînt: *a)* Spune, mîndro, mergi, nu mergi; *b)* Frunză verde de bujor; *c)* N-auzi, mamă; *d)* Vezi tu steaua; *e)* Na, păcatul ce văzui şi *f)* Baba şi moşneagul.

După cum vedem părţile programelor cu cîntece populare sînt într-adevăr precumpănitoare şi acestea explică entuziasmul delirant al poporului însetat de muzica romînească a altor ţinuturi, care făcea să vibreze aceleaşi corzi ale sufletului care în viaţa de toate zilele era oprit să se deschidă îndeajuns. Este demn de remarcat însă faptul că G. Dima în recenzia sa socoteşte mai reuşit al doilea concert, ceea ce este foarte semnificativ pentru conţinutul său format aproape în întregime din cîntece populare.

[16] La fel cu Dima pe linia vocal-corală, poate fi socotit şi Iacob Mureşanu mai ales pe linia instrumentală.

[17] Cf. Prefaţa la « *Douăsprezece melodii naţionale* », Ianuarie 1889.

[18] Cf. « *Cîntările bisericeşti şi Muzica poporană* ». Rev. « Arhiva » — Iaşi XII — Iulie — August 1901 Nr. 7 şi 8, 313—314.

ОТНОШЕНИЕ ГЕОРГИЯ ДИМА К НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ

Обстоятельная работа энциклопедически-документального характера «История музыки у румын» Михаила Григория Послушнику, опубликованная в 1928 году, содержит некоторые неправильные личные оценки музыкального прошлого Трансильвании.

В этой работе сказано, что до прибытия летом 1890 года Гавриила Музическу с хором ясской митрополии в Трансильванию, там не было румынской хоровой народной музыки и что современник Г. Музическу известный трансильванский композитор Георгий Дима начал обрабатывать народные музыкальные произведения по побуждению и под влиянием большого успеха Г. Музическу и его хора, познакомивших трансильванских слушателей «с первыми» гармонизованными народными песнями.

Автор данной статьи, опираясь на богатый документальный материал, начинает с освещения этого важного музыкального события, цитируя статьи, появившиеся в газетах того времени. Он приводит затем письмо Г. Музическу, опубликованное в «Газете Трансильвании» № 164 от 22 июля (3 августа) 1890 года, опровергающее взгляды М. Г. Послушнику, чья работа служит румынским музыковедам и по сей день главным информационным источником.

После краткого анализа деятельности Георгия Дима по популяризации румынской народной музыки, как и его творческой работы (Г. Дима оставил после себя множество румынских народных песен, обработанных им для хорового исполнения или для голоса с фортепиано еще до 1881 года. В их числе — его главная работа «Мать Штефана Великого», исполнявшаяся хором «Румынского музыкального объединения» г. Сибиу на многочисленных концертах еще в 1884 г.), автор занимает в заключение критическую позицию в отношении работы М. Г. Послушнику, конкретизируя ее в четырех пунктах, доказывающих по сути, что:

1. Георгий Дима встретился с Г. Музическу в г. Сибиу уже после концертов в г. Брашове, откуда он начал свою концертную поездку по Трансильвании. Это противоречит утверждению М. Г. Послушнику, будто эти два музыкальных деятеля встретились еще в Брашове.

2. Вложенное им в уста Георгия Дима выражение «музикэ мокэняскэ» («мужицкая музыка») вместо «музикэ популарэ» («народная музыка») не имеет того презрительно-неодобрительного смысла, которое ему было приписано, ибо в горных местностях страны слово «мокан» на народном наречии зачастую употребляется в смысле «чабан» или «пастух». К тому же, нет никаких доказательств, что это выражение было действительно употреблено Георгием Дима.

3. Г. Дима обрабатывал и распространял народную музыку не вслед за Г. Музическу, а одновременно с ним. Но автор отмечает, что концерты Г. Музическу способствовали обогащению хорового народно-песенного репертуара в Трансильвании.

Что же касается деятельности по популяризации и обработке музыкальных произведений, то Г. Дима и Г. Музическу являются представителями двух различных течений в истории румынской музыки. Первый выступал за обработку народных музыкальных произведений в духе универсальной музыки, а второй отстаивал концепцию гармонизации народной музыки с фольклорных позиций.

Обе эти концепции представляют собой два различных мира, возникают одновременно и развиваются параллельно, но, конечно, не без столкновений. Обе они нашли свое синтетическое разрешение в многообещающем современном музыкальном творчестве, как и в деятельности по приобщению широких народных масс к музыке и по воспитанию их музыкального вкуса по линии их собственных напевов и плясовых наигрышей.

G. DIMA'S VIEWS ON FOLK-MUSIC

The reviewer points out certain misinterpretations given by Mihail Grigore Poslușnicu, the author of a voluminous encyclopaedic documentary work *Istoria Muzicii la Romîni* (Musical history of the Roumanians), concerning the musical past of Transylvania.

The above mentioned work asserts that prior to the arrival of Gavriil Muzicescu and his Jassy metropolitan choir, in the summer of 1890, there had been no Roumanian choral folk music in Transylvania and that the reputed Transylvanian composer George Dima, Muzicescu's contemporary, began to make use of folk music in his compositions only following Muzicescu's suggestions, prompted by the great success obtained by Muzicescu and his choir, who, in a series of concerts, brought to Transylvania the *first* illustrations of harmonized folk songs.

The author of this survey, based on rich documentary material, after giving an historical account of this event, quoting articles of the contemporary newspapers, presents a letter signed by Muzicescu, published in the *Gazeta Transilvaniei* no. 164 of July 22th (August 3th) 1890, which contradicts Mihail Gr. Poslușnicu's opinions, expressed in the work that has served as the chief source of information of the Roumanian musicologists, to the present day. After a brief analysis of G. Dima's activity as propagator and composer of Roumanian music, the author points out the large number of Roumanian folk songs, harmonized and transcribed for choir, voice and piano by G. Dima, as early as the year 1881 (among which his chief work *Mama lui Ștefan cel Mare* [Stephen the Great's Mother], executed by the choir of the Roumanian musical reunion of Sibiu in 1884), and concludes his article criticizing Mihail Gr. Poslusnicu's views on four points:

1. Contrary to Poslusnicu's affirmations that the two musicians met in Brasov, it is certain that Muzicescu met Dima in Sibiu, only after the first concerts of his Transylvanian tour had been performed in Brasov.

2. The expression "*muzică mocănească*" [1], instead of „*muzică populară*" [2], attributed to have been used by G. Dima, does not necessarily imply a pejorative interpretation as in the mountainous parts of the country the words *cioban* or *pastor* are often replaced in the folk idiom by *mocan*. There is besides no definite proof of Dima's having used the above said expression.

3. G. Dima cultivated and spread the folk songs at the same time as Gavriil Muzicescu, and not as a consequence of the latter's example. The author admits however the contribution brought to the choral repertoire of folk songs in Transylvania by Muzicescu's concerts.

4. As regards the creation and propagation of Roumanian music, Dima and Muzicescu present two different conceptions, in the history of Roumanian music. The first sustains the employment of folk music as source of inspiration, together with and in the spirit of universal music, whilst the second holds the conception of harmonizing folk music with the respect of its folkloristic significance.

These two conceptions, representing two different worlds appear concomitantly, following a parallel evolution; these conceptions, though they frequently come into collision, have however reached a synthetic solution in the promising Roumanian contemporary musical creation, and in the formation and development of the artistic taste of the popular masses, through their own songs and dances.

[1] Mocan music. A mocan is the inhabitant of the Apuseni Mountains; the name is however often applied in the sense of uncouth boor, therefore "muzică mocănească" = common rustic music.

[2] Folk music.

LA ANIVERSAREA REVISTEI „ȘEZĂTOAREA"

AUGUSTIN Z. N. POP

Au trecut șaizecișicinci de ani de la apariția *Șezătorii*, una dintre cele dintîi și cea mai importantă publicație de folclor la romîni. Numele ei n-a fost numai un simbol, ci și un steag de luptă pentru valorificarea creației populare. Ni-l trimitea Moldova prin osîrdia, dragostea și jertfele bănești ale lui Artur Gorovei.

Contribuția *Șezătorii* la culegerea, tipărirea și studierea folclorului reprezintă o realitate de înalt prestigiu național, cu atît mai mult cu cît în paginile ei au ucenicit și și-au întrunit colaborările folcloriștii timpului din toate regiunile locuite de romîni și folcloriștii de peste hotare, prieteni ai poporului nostru. Focul acestei vetre l-a îngrijit mai bine de treizecișișapte de ani (1892—1929) neuitatul Artur Gorovei (născ. 19 febr. 1864 — mort 19 martie 1951), remarcabilul folclorist fălticenean. El a inițiat-o.

Părăsind efemerida carierei de jurist și gazetar, rupîndu-se de cărările vocației literare, din care în răgazuri a tipărit totuși pagini pline de miez ce rămîn în antologia semănătoristă, adîncindu-se cu pasiune crescîndă în probleme de folclor, pentru care nu moștenise preocupări din familie și nici se formase în studiile universitare, Gorovei s-a dăruit folcloristicii. Mai întîi a fost întîlnirea într-același gînd cu Elena Sevastos la începutul lui 1890. Revista avea să se cheme *Ion Creangă*. Studenți amîndoi în boema Iașilor, le-a lipsit, ca mai tuturor entuziaștilor de felul lor, suma trebuitoare pentru hîrtie și zaț. Planul, rămas vis fumuriu în capitala Moldovei, a fost reluat peste doi ani la Broșteni (Neamț), unde puțină vreme Gorovei a funcționat ca judecător de ocol. Acolo, la școala comunei, reîntîlnind pe vechiul coleg din gimnaziu, pe Mihai Lupescu și sprijiniți de o mînă de învățători din vecinătate: Neculai Vasiliu din Crucea Broșteni, Constantin Pavelescu din Mădei și Tudor Daniilescu din Fărcașa, au pus la cale, în ziua de 26 decembrie 1891, revista *Șezătoarea:* « la lumina mohorîtă a unei lampe dintre cele mai simple, puneam și noi lumea la cale, încălzindu-ne mîinile pe paharul de ceai, fiert în gura sobei, de care ne minunam că-și ține echilibrul». În Broșteni — citind pe un răvaș al lui Mihai Lupescu — erau vestite babele Erhanoaia și Antoloaia, din Holda, moș Cir Baroiu, din Hăleasa, mama Bostănoaia și din Bogdănești baba Mănălăchioaia. *Șezătoarea* apare la 1 martie 1892.

Au fost ani cînd cheltuielile tiparului s-au acoperit din dumicații pîinii negre pe care Gorovei și i-a smuls de la gură. El a știut să îndrume pe atîția tineri intelectuali ridicați din lumea satelor ca să valorifice comorile literare ale maselor plugărești, i-a chemat pe învățători la datoria față de cultura orală și le-a publicat culegerile în revistă. Prestigiul său a sporit pe măsură ce însuși a tipărit vaste lucrări de folclor și etnografie și s-a făcut cunoscut peste hotare prin *Șezătoarea*, pe care a trimis-o oriunde a fost cerută, comunicînd cu folcloriști de autoritate și colaborînd la numeroase reviste de specialitate. A fost membru la Société des Traditions Populaires (Paris), la Società per le tradizioni popolari (Roma), vicepreședinte la International Folk-Lore Association (Chicago), membru corespondent și, în urmă, membru de onoare al Academiei Romîne.

La această aniversare publicăm trei scrisori inedite ale lui Artur Gorovei, două din 1892, anul de apariție a *Șezătorii*. Primele două sînt adresate către Eduard Gruber — tînăr socialist militant în gruparea lui N. Beldiceanu, prieten intim cu fondatorul *Șezătorii;* căsătorit cu Virginia Micle, fiica poetei, Gruber a fost lovit de o boală nemiloasă ce i-a întrerupt studiile strălucite și i-a grăbit sfîrșitul. Lîngă știri intime sau de interes literar, Artur Gorovei relatează în rîndurile ce-i îndreaptă însuflețirea ce-i dă publicația, ecoul apariției ei în presa din țară și schimburile cu străinătatea.

O carte poştală trimisă Elenei Sevastos în aceeaşi zi cu a doua scrisoare către Gruber se referă la *Rîndunica*, alt monitor de folclor şi literatură. Împotriva concurenţelor şi şicanelor pe care atîţia publicişti şi le-au făcut altcînd, ţinuta de sprijin colegial a lui Gorovei, cată să fie reţinută şi subliniată: « Te felicitez — scrie el — pentru fericita idee ce ai avut şi-ţi doresc izbîndă desăvîrşită. Îţi făgăduiesc să fac pentru « *Rîndunica* » tot ce-mi va sta prin putinţă. Răspunde-mi dacă vrei să-ţi trimet o listă de doamnele din acest ţinut cari s-ar abona la Revista D-tale, căci sînt vreo cîteva cari nu s'ar da în lături. Aştept răspunsul ca să-ţi trimet lista. » (Alex. Bistriţeanu, *Elena Sevastos*, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, a. 6 (1957), Nr. 1—2, p. 113).

Textul al treilea e răspunsul la un chestionar biografic trimis de G. Bogdan-Duică în 1923. Folcloristul povesteşte în linii mari viaţa familiei sale, dînd indicaţii mai mult pentru activitatea literară. Pentru rîvna lui de folclorist şi pentru revista cu care s-a înscris în istoria culturii noastre, el va scrie « *Şezătoarea* », *povestea vieţii unei reviste de folclor*, extrase din *Anuarul Arhivei de folclor*, a. 1, Cluj, 1932, p. 9—39.

I. Artur Gorovei către **Eduard Gruber**

Revista „Şezătoarea" *Fălticeni*, 24 maiu 1892

Iubite Eduard,

Sînt foarte vinovat că nu ţi-am scris de atîta vreme; dar eşti convins că nu am făcut-o intenţionat. Am avut mult de lucru. Să nu-ţi mai vorbesc de slujba mea, unde am de judecat în fiecare zi între 25 şi 30 de procese, dar revista îmi consumă foarte mult timp. Sînt singur şi trebuie să fac totul, să scriu pînă şi adresele.

Şi fiindcă-i vorba de Revistă, îţi spui că nu am visat nici odată să aibă aşa succes strălucit. Pentru că te interesează şi pe tine ceea ce să atinge de prietenii tăi şi de mişcarea literară din ţară, să-ţi fac o mică dare de samă — dacă ai timp să citeşti:

Presa a primit-o minunat de bine. Pînă şi *Timpul* s-a întrecut în laude. Delavrancea a scris un foileton în « Voinţa Naţională » de la 5 aprilie pe trei coloane întregi. Între altele multe zice: « Această revistă are de sigur *un viitor mare şi o menire excepţională* ». Iată şi cîteva fragmente dintr-o scrisoare ce mi-a adresat: « O asemenea revistă doriam să încep şi eu... Şi vă mărturisesc că pentru întâiaş dată am simţit un adînc regret că activitatea mea este prea mult absorbită în altă direcţiune decît în aceea în care intraţi d-voastră ».

« Să fiţi convinşi că Dvs. începeţi actul unei *uniri* mai mari de cît aceia care s-a făcut, binecuvîntată unire a tuturor romînilor prin strîngerea la o laltă a creaţiunilor lor ».

Scrisoarea lui Weigand ai văzut-o în No. 3.

Dr. Jarnik îmi scrie: « ...Lucrarea aceasta corespunde aşa de mult studiilor mele şi mi pare aşa de bine făcută... ».

Scrisori am mai primit de la: *I. Găvănescu ; A. D. Xenopol* (zice: « această foarte bună publicaţie »); *Didia ; Gr. Creţu* şi o sumedenie de la alţii cari nu-s autorităţi. *Gherea* a vorbit prietenilor foarte mult bine de dînsa; în sfîrşit s-a făcut zvon cu « Şezătoarea ». În « Revue des traditions populaires », ultimul număr, este publicat sumarul No. 2 pe care l-am trimes tradus. Paul Sébillot îmi scrie o prea politicoasă scrisoare (Mon cher confrère), promiţîndu-mi ori ce « renseignements » i-aş cere. *Mélusine* mi-a venit fără să-i fi trimis eu întîiu şi pe adresă avea obişnuitul « l'échange ».

După cum vezi, prietenul tău a făcut un lucru bun până acum.

No. 4 e în lucru.

În privinţa banilor nu stau rău; am deja acuma banii pentru No. 4 şi 5 şi jumătate pentru No. 6.

Anul acesta o voiu duce pînă la sfîrşit. Pentru anul al doilea poate voi face o schimbare; nu ar fi cu neputinţă să mă mut în Bucureşti.

Mi-a venit în gînd să mă duc la toamnă în Bucureşti şi să mă apuc de ziaristică. De la *Adevărul* mi s-a spus că ar putea să-mi dea 300 fr. pe lună. Voiu videa ce-i de făcut.

Dar pînă m-oiu duce în Bucureşti, nu ar fi mare minune să-ţi dau bună ziua în Lipsca. Am trebuinţă să mă duc în Viena peste o lună sau două; dacă mi-or

conveni la pungă pentru un rund în care să între şi Lipsca, de sigur că ne vedem. De aceea să mă înştiinţezi cînd vei schimba locuinţa.

Zilele acestea am fost la mănăstirea Rîşca. Ţ-am văzut grifonajul pe pavilion.

De *prieteni* (?) nu-ţi pot spune nimic. Pe Beldiceanu l-am zărit astăzi pe aici. Purta o pălărie de Panama, nouă. De politică nu-ţi voiu spune nici o buche. Ce cancanuri! Mi-i greaţă!

Mişcare literară? Nulă. Vlăhuţă a avut succes cu «Din goana vieţii» şi Caragiali cu «Note şi schiţe». Amîndouă volumele cuprind lucruri cunoscute deja de prin jurnalele în care au fost răzleţite. — Peste cîteva zile de la apariţie au scos şi ediţia a doua. Încolo, nimic.

De o cam dată sfîrşesc. Dacă mîine dimineaţă voiu mai avea ceva de adăugat, voiu adăuga, iar dacă nu, să ne videm cu bine.

A. GOROVEI

II. **Artur Gorovei** către **Eduard Gruber.**

Fălticeni 13/25 decembrie 1892

Dragă Gruber,

Lunga şi mult interesanta ta scrisoare am primit-o acum cîteva zile în urmă într-o dimineaţă, cînd abia făcusem ochi, şi mi-a făcut o mare plăcere. De cu sară mă gîndisem la tine şi căutam să-mi dau socoteala de ce atîta vreme taci şi taci ca un om pierdut.

Am cetit cu toată atenţia de care sînt eu capabil ceea ce-mi scrii despre importanta lucrare ce ai intreprins. În adevăr că-i colosală şi trebuie să fii numai tu, cu voinţa şi răbdarea care te caracterizează, pentru ca să poţi pune atîta stăruinţă. Eşti de admirat; şi am convingerea că vei face ceva de samă.

Acuma m-am convins şi eu că e cu neputinţă să urmăreşti mai mulţi iepuri. Într-o vreme credeam că omul — şi vorbesc de om comun ca mine — ar putea îmbrăţişa cu mintea o mare parte din vasta ştiinţă, nu doar ca să facă descoperiri, sau cine ştie ce studii temeinice, dar să-şi poată înmagazina o mare cantitate de ştiinţă enciclopedică şi să se ţie la curent cu toate. Acestea le credeam pe cînd puteam să citesc zece ceasuri neîntrerupt şi să trec într-un mod brusc de la o materie la alta cu totul deosebită. Astăzi nu mai pot face aceasta fiindcă nu am timp şi fiindcă pe fiecare zi descopăr orizonturi nouă şi vaste în această mică părticică a folclorului, la studiul căruia parcă m-am deprins. Şi sînt foarte nemulţumit că nu am nicî timp cît îmi trebuie ca să citesc şi nici bani ca să-mi cumpăr tot ce mi-ar trebui. Văd putinţa de a face nişte studii aşa de frumoase şi de importante, studii comparative cu celelalte literaturi; şi nu am curajul să încep nimic, pînă ce nu voi avea tot materialul adunat.

Cu toate acestea am început să scriu *Botanica populară* din punct de vedere folcloristic, şi pe cît s-ar putea în comparaţie cu literaturile populare neo-latine. Academia a pus la concurs acest subiect, şi dacă pînă atunci (1895) voi putea să fac ceva de valoare, voi concura şi eu. Am deja adunat material multişor şi pentru a videa ce ispravă am făcut pînă acuma, am alcătuit o probă despre *alun*. Am scris 10 pagini pe jumătăţi de coli, cu margină de trei degete şi nu cuprinde şi ceea ce am mai adunat pe urmă.

Ca să ai o idee, iată ce se cuprinde în aceste 10 pagini: numele sub care e cunoscut alunul în ţările cunoscute de romîni şi textele (special cîntecele) în care întîmpinăm acest cuvînt în toate formele; cimiliturile alunului; o legendă a alunului; vărguţa de alun întrebuinţată în descîntece şi farmece; diferitele jocuri ale copiilor cu alunele şi cu nuele de alun. Dacă fiecare capitol din Botanică va avea o întindere nu precum are alunul, dar numai pe un sfert, lucrarea va avea proporţii mari. Pentru ca să pot face această lucrare, am nevoie de călătorii prin ţară şi să fiu în contact mai direct cu babele, doctoroaele satelor, ca să le pot fura comoara lor de cunoştinţi.

În ceea ce priveşte partea comparativă am toate indicaţiunile bibliografice de la Paul Sébillot din Paris, cu care sînt în bune relaţii.

Un lucru mă întristează: merg rău cu «Şezătoarea»: Am dat pînă acuma 14 coale de 16 pagini şi nu am încasat 600 de lei din abonamente, iar cheltuiala se

urcă la peste 800. Restul se compune din cotizaţiile lunare ale fondatorilor. Pentru numărul viitor, am zece lei în casă. E cam descurajator acest lucru, dacă e aşa. Am mai făcut acuma o încercare: am trimes chitanţele la vreo 20 persoane a se încasa prin poştă, ceea ce îmi va aduce o pierdere de 40—50 bani de abonat. La urmă aş fi mulţumit să-mi rămîie 4 lei în loc de 5, numai să pot merge înainte. Dacă pe anul al doilea nu pot merge ca revistă, aş gîndi că ar fi bine să scot trei sau patru broşuri de cîte 5—6 coli în cursul anului, dacă fondatorii vor vroi să cotizeze înainte. Voi publica material mai puţin, dar mai ales, şi voi evita cheltuiala cu expediţia şi nici nu voi da ocazie şarlatanilor să profite de munca noastră fără a ni plăti ce ni se cuvine, pentru că broşurile se vor vinde în librărie, trimeţîndu-se numai acelora cari vor plăti abonamentul înainte, sau voi înştiinţa, la apariţie, pe acei care vor cere să fie înştiinţaţi ca să poată trimete bani. În tot cazul, şi ori ce transformări ar lua, «Şezătoarea» trebue să meargă înainte.

De cînd ţi-am scris rîndul trecut şi pînă acuma s-au mai scris bune aprecieri revistei mele. Un *Dr. Kaindl* publică în «Bukowinär Rundschau» o dare de seamă elogioasă; Delavrancea, în «Voinţa naţională» de la 17/29 decembrie zice, între altele: «Am spus altă dată şi o repetăm că tinerimea ar trebui să dea acestei reviste o deosebită atenţiune: este un adevărat tezaur ca literatură populară. Îndemnăm pe cetitorii noştri ca pentru ei şi pentru copiii lor să se aboneze şi să încurajeze această revistă populară... Rugăm şi pe ceilalţi confraţi să se ocupe cu această valoroasă publicaţiune» — Ziarul «Tribuna» din Braşov, într-un curier literar, aduce laude strașnice; articolul e reprodus şi de «Gazeta Bucovinei» din Cernăuţi. Cu toate astea abonaţii nu dau navală şi cei existenţi nu plătesc.

Ţi-am fost vorbit de noul volum al lui Delavrancea: «Paraziţii». L-am cetit. Pe lîngă «Paraziţii», bucată nouă care ocupă 144 de pagini din cele 333 cîte compun volumul, mai sînt cîteva din nuvelele publicate în «Revista Nouă»: *Hagi Tudose*, *Bursierul*, *Irinel*, şi *Domnul Vucea*. «Paraziţii» e o bucată de valoare şi-mi pare rău că n-am acuma destul timp să-ţi rezum subiectul. Stilul din «Paraziţii» se deosebeşte mult de acel siluit în «Sultănica»; e mai firesc.

A apărut *Revista Critică literară* a lui Densuşianu. Primul No. cuprinde: colindele şi himnele vedice (A. Dens.); legea evoluţiunii şi critica literară (Ovid Densuşianu); Studii şi notiţe despre cronicarii romîni (Ar. D.); fata din buturugă (poveste) şi *Hore oţelite*, poezii reproduse din un nou volum al lui Ar. Dens. care apare în curînd în ediţie *elzevir*. Vrai să ai o idee despre oţeliturile eroului *Amul?* Iată:

Séu-séu
Cine spada sus o ţîne
Astăzi mic şi mare mîne,
Cine spada jos o lasă
Astăzi viu — mîine pe masă.

Ei, ce zici?

Moartea — viaţă.
Cine caută morţii-n faţă
Îşi preface moartea-n viaţă

Încă una şi destul:

Sabia şi limba
Sabia în teacă; limba în tăcere —
Rugin' amîndouă fără de putere,
Sabia în mînă, limba în cuvînt,
Supun amîndouă ceruri şi pămînt.

Am păţit ruşinea cu scrisoarea mea. Am început-o la 13 şi o sfîrşesc la 20. Dar sînt ocupat. În afară de judecătorie şi de «Şezătoarea», cu lunga ei corespondenţă, mai am pe cap o belea: funcţionarii dau un bal şi m-au ales şi pe mine în comitetul diriguitor. Apoi, pentru a mai varia cursul vieţii, ne-am asociat zece inşi: profesori, avocaţi, etc. ca să ţinem o serie de conferinţe. De o săptămînă ne tot adunăm şi cisluim, în fine asară am fixat subiectele. Eu voi trata o chestiune de literatură populară, dacă se va dizolva asociaţia.

Eu ţi-oi scrie mai des şi mai puţin; tu scrie-mi cum îi putea.

Aştept cu nerăbdare revista Didiei. Îmi scrie că toată ziua este la tipografie.

Ţi-aş scrie mai mult, dar, drept să-ţi spun îmi sînt mîinile îngheţate: am o casă mizerabilă în care tremur de frig şi pentru ca să tremur plătesc 500 lei pe an.

La noi de acuma vine Crăciunul, şi fiindcă eşti pravoslavnic creştin, îţi urez sănătate şi petrecere bună cu nevasta şi drăguţa-ţi Evelină, căreia, dacă ar fi mai mărişoară, i-aşi fi trimis nişte turte moldoveneşti, făcute de mama, meşteră în mîncăruri bune.

Respectoase complimente nevestei, sărut mînuţele Evelinei şi pe tine te îmbrăţişază un vechi şi sincer prieten

A. GOROVEI

III. Artur Gorovei către G. Bogdan-Duică

Sunt născut în Folticeni, la 19 februar 1864.

Tatăl meu, Petru Gorovei, a fost avocat. Se trage din o familie veche românească, de origină din Maramureş; un străbun, Ioan Gorovei, pe la 1500, a zidit mănăstirea *Gorovei*, din judeţul Dorohoiu, care există şi astăzi. Vasile Gorovei, un urmaş al acestuia, a fost uricar pe vremea lui Vasile Lupu; figurează în documente de pe la 1651 pînă după 1676. Sărdarul Ioan Gorovei, la 1808, traduce «*Istoria lui Raimond şi a Mărinei, amorezaţi şi a maica-sa Ameliei*», ms. No. 445 la Academie (Iorga, *Ist. lit. rom. în sec. XVIII*, p. 438, t. II).

Tatăl meu a avut şi el oarecare încercări literare şi în 1884—85 a scos, în Folticeni, o gazetă politică: «*Gazeta de Folticeni*». A scris şi în «Romanulu» al lui Rosetti şi în «Telegraful» lui Fundescu, cu care era prieten.

Tatăl meu s-a născut la 30 oct. 1831 şi a murit la 19 ian. 1889.

Mama mea, Maria (acasă îi ziceau Maşa sau Maşinca) era fiica Banului Iancu Borş, de la Bădiliţa, jud. Sucevii, coborîtor din Andrei Borş de Budafalva, soldat din Szathmar, cum îl numeşte documentul lui Rudolf II din 1580. Răstrăbunul lui Iancu Borş a fost Ierofteiu, episcopul Huşului, care a păstorit de la 1742—1752.

Mama mea s-a născut la 6 februar 1835, în Văscăuţi, ţinutul Hotinului, şi a fost o femeie cu multă fantezie şi foarte simţitoare. A făcut studii la Kişinău, unde avea rude pe Kazimireşti, unul din ei ţinea pe sora lui Iancu Borş. Mama avea talent muzical.

Am făcut clasa I primară la şcoala din Rădăuţi, tîrguşor pe malul Prutului; restul şcoalei primare şi gimnaziul în Folticeni. În gimnaziu am fost tot premiantul întîiu. La liceul Naţional din Iaşi am făcut clasa a cincea, iar din a şasea m'am retras, ca să mă prezint la examen ca preparat în particular, şi am perdut anul.

Anul al doilea iar l-am perdut, şi m-am înscris toamna la «Sf. Sava» în Bucureşti, dar am simulat o boală şi am venit acasă, fiindcă sufeream de nostalgie şi nu mă puteam obişnui cu viaţa de Bucureşti, unde locuiam o mansardă la otel Imperial. În al treilea an am intrat la Institutele-Unite din Iaşi şi într-un an am trecut cl. VI şi VII, şi toamna am luat bacalaureatul.

Am făcut un an Dreptul în Bucureşti. Eram şi funcţionar la Ministerul de Finanţe, o viaţă care mă tortura, şi am fugit din Bucureşti. La Iaşi am luat licenţa. În 1889, la moartea tatei, eram în anul al treilea, şi pe urma lui nerămânînd nici un fel de avere, am dus zile grele şi în iarna aceea am fost numit suplinitor la catedra de limba romînă, cursul inferior, şi latină, clasa a patra, la liceul din Bîrlad, suplinind şi eu pe suplinitorul Evolceanu. Cursul de latină mă tortura şi în martie 1890 am trecut ca ajutor de judecător la Paşcani, judeţul Suceava, unde am stat pînă la 1 ianuar 1891, cînd am demisionat ca să fac avocatură la Folticeni. Nu am făcut nici o ispravă şi în decembrie m-am dus judecător la Broşteni, în munţii Sucevii, şi am rămas în magistratură până în decembrie 1903, cînd din pricina unor politiciani care aveau nevoie de locul meu de judecător de şedinţă la trib. din Folticeni, am fost trecut ca procuror la Râmnicul-Sărat. Am demisionat şi am făcut avocătură...

În 1909 am fost ademenit şi am primit postul de inspector agricol, dar în 1911 m'au destituit, fiindcă am introdus în ţară pe Dr. Racovschi, expulsatul.

În 1893 m-am căsătorit cu Elena, fiica lui Iorgu Văsescu din Folticeni, fiu de răzăş din Năneşti pe Siret, în judeţul Putnii. Am doi copii: Mircea, jud. de instrucţie la Botoşani, şi Sorin, care a făcut matematicile la Iaşi.

În 1877, cînd aveam 13 ani, am făcut primele versuri, şi primele cuvinte au fost: «Te iubesc...» Eram în Broşteni, pe malul Bistriţii şi mă mişcaseră graţiile unei fete, mai mare decât mine. Nu cred că era vreo influenţă asupra mea, pentru că până atunci, nu cetisem nici o poezie, afară de acele, ce le învăţasem în *Abecedarul* lui Creangă. Cadenţa versurilor mi-a venit ca o revelaţie.

Am scris apoi multe versuri, versuri patriotice cu care am debutat prin « *Deşteptarea* », o gazetă a lui Polychroniade.

În gimnaziu am cetit multe romane franţuzeşti, în special ale lui Dumastatăl; am tradus nuvele din franţuzeşte, din care pe unele le-am publicat în gazeta tatei. Am tradus şi versuri şi am scris volume de versuri de dragoste, pe care însă am avut prudenţa să le ţin ascunse. Eram timid şi nu arătam nimănui producţiile mele. Astăzi constat că am bucăţi care nu sunt tocmai inferioare celora care se publicau pe atunci.

Peste cîţiva ani am publicat versuri în « *Revista Literară* » a lui Stoenescu şi în « *Viaţa Literară* » a lui Delavrancea, pe cînd eram student în Bucureşti.

O observaţie, poate caracteristică: nu am mai scris un vers de cînd m'am însurat.

În 1892 am început să tipăresc « *Şezătoarea* » şi am abandonat orice altă activitate literară, până ce prieteni ca Artur Stavri m'au târât cu ei la reviste ca « *Pagini literare* » şi altele, în care mi-am împrăştiat o muncă pe care nu o pot urmări.

În 1918 mi-a murit soţia — un efect al războiului — şi am fost deprimat sufleteşte multă vreme şi nici astăzi nu mi-am venit în fire; cu toate acestea, de câţiva ani, lucrez ceva mai mult. În afară de « *Şezătoarea* », am scris o serie de nuvele în ziarul « *Dimineaţa* », o serie de « *Amintiri literare* » în revista « *Viaţa Românească* » şi acuma scriu cronici în ziarul « *Lumea* » din Iaşi.

Alătur cronologia lucrărilor mele şi lista revistelor la care am colaborat, după cît îmi aduc aminte.

CRONOLOGIA OPERELOR:

Şezătoarea, revistă de folklor, 19 volume, Folticeni, 1892—1923;
Cimiliturile Romînilor, Edit. Academiei Romîne, 1898;
După dragoste, schiţe şi nuvele, Bucureşti, 1901;
Instrucţiuni şi chestionar pentru culegerea materialului de folklor, Edit. Casa Şcoalelor 1904;
O chestie de folklor, extras din volumul publicat cu ocazia jubileului lui Petru Poni, Iaşi, 1906;
Răvaşul poporului, gazetă pentru săteni, împreună cu Mihai Sadoveanu, Folticeni, 1907—1909;
Datinele noastre la naştere, Edit. Minerva, 1908;
Datinele noastre la nuntă, Edit. Minerva, 1909;
Zmei şi zîne, Edit. Socec, 1909;
Filozofia babelor, extras din *Şezătoarea*, 1913;
Legenda arborilor îmbrăţişaţi, idem, 1913;
Primul proect de constituţie, Folticeni, 1914;
Carte despre datorii şi drepturi, Edit. Casa Şcoalelor, 1916;
Credinţi şi superstiţii ale poporului român, Edit. Academiei Romîne, 1916;
Din istoria culturală a Folticenilor, Folticeni, 1919;
Istoria unei epitropii, Craiova, 1920;
Cruzimi, Editura « Viaţa Românească », Iaşi, 1921;
Datorii şi drepturi, Carte pentru săteni, Editura Cartea Românească, Buc., 1921;
Meşteşugul vopsitului cu buruieni, Editura Cartea Românească Buc., 1923;

Reviste la care am colaborat:

Cimpoiul lui Fr. Damé;
Revista literară, Stoenescu;
Lupta literară, Delavrancea;
Gazeta săteanului, Datculescu, R.-Sărat:
Litere şi artă, Bucureşti;
Adevărul de joi, Buc.;
Viaţa literară, Buc.;
Pagini literare, Buc.;

Sămănătorul, Iorga;
Noua Revistă Română, Rădulescu-Motru;
Revista Idealistă, Holban;
Îndrumarea, Iaşi;
Arhiva, Iaşi;
Ramuri, Craiova;
Făt-Frumos, Bîrlad;
Junimea literară, Cernăuţi;
Însemnări literare, Sadoveanu, Iaşi;
Revista Moldovii, Botoşani;
Gânduri bune, Buc.;
Viaţa Românească, Iaşi;
Flacăra, Buc.;
Renaşterea, Cluj;
Junimea Moldovei de Nord, Botoşani
şi altele pe care nu le mai ţiu minte

Ziare la care am colaborat:

Romanulu al lui C. A. Rosetti;
Adevărul;
Dimineaţa;
Lumea, din Iaşi;
Cultura poporului, Cluj.

ARTUR COROVEI
Folticeni, 24 *Sept.* 1923.

Documentele epistolare biobibliografice publicate mai sus folosesc deopotrivă istoricului *Şezătorii* şi viitorului monografist al lui Artur Gorovei. Lista publicaţiilor acestuia oprită, în răspunsul ce dă lui G. Bogdan-Duică, la anul 1923, se completează îmbelşugat cu numeroase articole şi cu publicaţiile ulterioare în volumele ce specificăm: *Din istoria oraşului Folticeni*, Roman, 1925; *Partea sufletului*, Folticeni, 1925; *Un mănunchi de documente*, Cernăuţi, 1926; *Poveste cu Făt-Frumos*, Buc., 1927; *Alte vremuri*, Folticeni, 1930; *Contribuţii la biografia lui C. Stamati*, Buc., 1931; *Descîntecele romînilor*, Buc., 1931; *Artistul Matei Millo*, 1932; *Contribuţiuni de istorie literară*, Buc., 1933; *Noţiuni de folklor*, Buc., 1933; *Ierotheiu episcopul Huşilor*, Buc., 1934; *Monografia oraşului Botoşani*, Folticeni, f.a.; *Spovedania lui moş Pintilie*, Buc., f.a.; «*Şezătoarea*» — *povestea unei reviste de folclor*, Cluj, 1932; *Folticenii*, Folticeni, 1938 ş.a, ş.a..

Citind primul număr al *Şezătorii*, învăţătorul S. Popescu din Ţonea (Ialomiţa) scria pe o carte poştală lui Gorovei: «Posteritatea cred că va recunoaşte mult partea de merit ce vi se cuvine pentru nobilul scop ce urmăriţi cu revista Dv., şi nu lăsaţi să se îngroape comoara nepreţuită a poporului» şi aceleaşi considerente pentru publicaţia de la Fălticeni încredinţa foiletonului din *Voinţa Naţională* (5 aprilie 1892), într-o lucidă viziune autohtonă şi cu autoritatea sa de cultură Delavrancea: «Mărturisesc că dintre toate felurile de publicaţiuni periodice «*Şezătoarea*» se cuvine a avea precădere înaintea ori-cărui om cult, literat şi bun Romîn, căci cel mai suveran mijloc de a înţelege un popor este acela de a-i cunoaşte şi aprofunda tradiţiunile, ştiinţa şi creaţiunile sale simple naive, dar adeseori străbătute de un spirit vast şi genial pe care numai mulţimile şi popoarele îl pot avea».

La începutul *Şezătorii* a fost Artur Gorovei şi *Şezătoarea* la începutul revistelor noastre de folclor, acum şaizecişicinci de ani.

К ГОДОВЩИНЕ ЖУРНАЛА «ШЕЗЭТОАРЯ»

Исполнилось 65 лет с тех пор как 1 марта 1892 г. вышел в свет в Фэлтиченах самый крупный у румын фольклорный журнал «Шезэтоаря» («Посиделки»). Вплоть до прекращения выхода журнала в 1929 году вся редакционная работа выполнялась его основателем Артуром Горовей, с любовью отдавшим себя беззаветному служению этому делу и внесшим ценный вклад в зарубежную и отечественную фольклористику.

В 1931 году А. Горовей рассказал на страницах первого номера журнала «Архива де фольклор» «историю» своего журнала, особенно останавливаясь на своих начинаниях и сотрудниках.

В данной статье отмечается 65-я годовщина со дня выхода журнала «Шезэтоаря» и публикуются три неизданных письма Артура Горовея, найденных в коллекциях корреспонденций АН РНР. Первые два были написаны в самый год выхода в свет журнала. Они проливают свет на неустанную работу и благородную страсть А. Горовея, поставленную на службу собирания и изучения румынской народной поэзии, и одновременно осведомляют о теплом приеме, оказанном журналу «Шезэтоаря» в стране и за рубежом.

Приведены выдержки из хвалебной рецензии Делавранчи и сведения о первых контактах с заграницей. Третье письмо носит автобиографический и библиографический характер.

COMMEMORATION OF THE « SEZATOAREA » REVIEW

65 years have elapsed since the apparition, in Falticeni, of the most important Roumanian folklore review *Sezatoarea*, founded on the 1 of March 1892.

From the beginning till 1929 when the publication ceased to appear, the responsibility and editorship of the review fell entirely upon the folklorist Arthur Gorovei, who with devotion and keen spirit dedicated his entire life to the study and propagation of local and foreign folklore, contributing a large number of valuable surveys and notes. The founder of the review published in the first issue of the *Archiva de Folclor* (1931) *the story* of his review, insisting chiefly upon the beginning of the review and its collaborators.

The present article commemorates the apparition of the *Sezătoarea* review reproducing three unpublished letters of Arthur Gorovei from the collection of correspondence of the library of the R.P.R. Academy. The first two letters date from the year of the apparition of the periodical, throwing a light upon Gorovei's noble passion and strenuous efforts in collecting and studying Roumanian folk poetry, pointing out furthermore the warm reception given to the *Sezatoarea* review by the folklorists of our country and abroad. Fragments of Delavrancea's eulogious critique are reproduced and information on the first contact with foreign institutions are indicated. The third letter contains autobiographic and bibliographic material.

VLADIMIR IVANOVICI CICEROV

Folcloristica sovietică, întreaga folcloristică marxistă şi cei ce preţuiesc cunoaşterea obiectivă, multilaterală a creaţiei populare, au suferit o grea pierdere prin moartea lui V. I. Cicerov.

Din prima generaţie de folclorişti educaţi în spirit revoluţionar, V. I. Cicerov a fost de la începutul activităţii sale, în rîndurile celor ce au luptat pentru făurirea folcloristicii ştiinţifice. Elev al fraţilor Boris Matveevici şi Iurii Matveevici Sokolov, el a început cercetările de folclor încă pe cînd era student la Universitatea din Moscova, participînd în 1927—1928, la expediţia de culegere şi studiere a bîlinelor din regiunea lacului Onega. Expediţia aceasta organizată « pe urmele culegerilor lui P. I. Rîbnikov şi A. F. Hilferding» a dat prilej lui V. I. Cicerov să studieze răspîndirea diferitelor tipuri de bîline, să stabilească diferenţele de conţinut şi formă între variantele aceluiaşi tip şi să ajungă la constatarea că printre cîntăreţii de bîline, printre rapsozii din nord, există adevărate şcoli ce se caracterizează prin repertorii proprii şi prin moduri proprii de a realiza imaginea eroilor (v. Skazateli Onego-Kargopolşcinî i ih bîlinî — Rapsozii din regiunea Onega-Kargopol şi bîlinele lor în I. M. Sokolov « Onejskie bîlinî » Moscova 1948, 34—65). Constatarea aceasta este de mare importanţă pentru studiile generale asupra creării şi răspîndirii cîntecului epic popular.

V. I. Cicerov a reluat de mai multe ori şi sub diferite forme — articole, ediţii critice de materiale, etc. — studiul poeziei populare epice. În anii din urmă el a fost îndrumătorul şi organizatorul cercetării eposului la popoarele din U.R.S.S. În această calitate a luat parte la conferinţele asupra studierii eposului slavilor de răsărit (Kiev 1955), eposului Alpamîş (Taşkent 1956) şi eposului Narţilor (Ordjonikîdze 1956). În referate şi discuţii el a arătat că studierea cîntecelor epice ale popoarelor din U.R.S.S. trebuie să se bazeze pe cercetări istorice concrete care să ducă la dezvăluirea procesului creaţiei epice, la cunoaşterea caracterului naţional şi a legilor de dezvoltare ale acestei creaţii (v. Soveşcianie posveaşcennoie eposu vostocino-slaveanskih narodov. — Consfătuire consacrată eposului popoarelor slave de răsărit — Izvestia Akad. Nauk S.S.S.R. XV, 1, Moscova 1956, 90).

Din folclorul tradiţional rus, V. I. Cicerov s-a ocupat de asemenea în chip deosebit de poezia sărbătorilor de peste an şi mai cu seamă de cea a sărbătorilor de iarnă. Lucrarea lui de doctorat prezentată la Institutul de etnografie din Moscova înfăţişează « Perioada de iarnă a calendarului agricol rusesc din sec. XVI—XIX» (Zimnii period russkogo zemledelcekogo kalendarea. Kratkie Soobşcenia Instituta Etnografii Akad. Nauk S.S.S.R., VIII, Moscova 1949). Din aceste obiceiuri el a studiat aparte colindele ruseşti şi a stabilit o tipologie a lor (v. Russkie koleadki i ih tipî — Colindele ruseşti şi tipurile lor — Sovetskaia Etnografia, 1948, 2, 105—109). Lucrarea a fost publicată în întregime după moartea lui sub titlul: Zimnii period russkogo narodnogo zemledeliceskogo Kalendarea XVI—XIX vekov. — Perioada de iarnă a calendarului popular agricol rus în sec. XVI—XIX Moskova 1957.

Dar dincolo de aceste două importante capitole ale folclorului rus tradiţional la a căror cunoaştere ştiinţifică a adus contribuţii hotărîtoare şi de interesul arătat folclorului răscoalelor

țărănești, V. I. Cicerov și-a consacrat activitatea în mare parte studierii cîntecului muncitoresc de luptă. Atenția lui s-a îndreptat încă din 1930 spre poezia revoluționară a proletariatului. Împreună cu S. D. Magid și P. G. Șiriavoi el a început să culeagă cîntecele și amintirile vechilor bolșevici și a muncitorilor ce au luat direct parte la mișcarea revoluționară. El a continuat pînă în ultimii ani, culegerea acestui prețios material folcloric. În 1953 a publicat un important studiu asupra cîntecelor și poeziilor proletariatului în timpul mișcărilor revoluționare dintre 1890-1907 (Pesni i stihi proletariata v period massovogo rabocevo revoluționnogo dvijenia 1890-1907 — Cîntecele și poeziile proletariatului în perioada mișcării muncitorești revoluționare de masă dintre anii 1890—1907, Russkoe narodnoe poeticeskoe tvorcestvo. Trudî Instituta Etnografii, Akad. Nauk S.S.S.R. XX. Moscova 1953, 150—195). Aici V. I. Cicerov a dat o adevărată istorie a cîntecului revoluționar rus pînă în 1907. El a scos în chip deosebit în evidență rolul pe care l-a avut presa ilegală și mai cu seamă « Pravda », în răspîndirea cîntecelor revoluționare. De un mare interes pentru istoria dezbaterilor asupra caracterului colectiv al folclorului este articolul puțin cunoscut la noi, « Poezia muncitorească » publicat la 5 aprilie 1914 în « Drumul Pravdei » (nr. 56) în care se spune: « În acest articol nu vom vorbi despre poeziile ieșite de sub pana cutărui sau cutărui poet muncitor, ci despre acele opere poetice care sînt produsul colectiv al maselor. Vom vorbi aici despre cîntece, poezii și ceastușki, compuse în comun de autori necunoscuți. Orice poezie populară incluziv cea muncitorească se compune în așa fel încît începută de unii, este completată de alții, schimbată iar de alții și desăvîrșită de următorii. Vre-un localnic sau un etnograf culegător venit din altă parte, notează cîntecul și în felul acesta, opera colectivă nimerește la tipar. Prin faptul că un asemenea cîntec este creat de un colectiv întreg, faptele cuprinse în el sînt deosebit de semnificative și tipice, iar prezentarea realității deosebit de precisă și veridică ».

Nu mai puțin important este aportul lui V. I. Cicerov la cunoașterea folclorului contemporan, la studierea creației populare sovietice. După ce a participat la alcătuirea volumului « Creația popoarelor din U.R.S.S. » (Tvorcestvo narodov S.S.S.R.) publicat pentru aniversarea a 20 de ani de la Marea Revoluție din Octombrie de A. M. Gorki, L. Z. Mehlis și A. I. Stetco (Moscova 1937) a continuat cu asiduitate cercetarea creației noi, a formelor noi pe care le ia folclorul în condițiile contemporane de dezvoltare a vieții popoarelor din U.R.S.S.

Prin temeinice studii de bibliotecă și de arhivă dar mai cu seamă pe baza numeroaselor și susținutelor cercetări de teren, V. I. Cicerov a ajuns la o bogată experiență folcloristică și la importante constatări ce i-au îngăduit să contribuie în chip hotărîtor la lămurirea problemelor principale ale folcloristicii sovietice și la precizarea metodelor ei de cercetare. În articolul « Tradiție și paternitate în folclor » (Tradiția i avtorskoe nacealo v folklore — Sovetskaia Etnografia. 1946, 2, 29—40) el a căutat să stabilească pe bază de material concret, pe baza studiului de variante în cadrul diferitelor genuri și sub perspectiva procesului de evoluție, rolul colectivității și al individului în creația populară, valoarea creației, rosturile și modurile înnoirii.

« Tradiția și individualitatea — spune V. I. Cicerov — merg mînă în mînă, trăiesc ca două aspecte ale aceluiași proces de creație. Niciodată caracterul tradițional al artei n-a lipsit de personalitate pe purtătorii ei talentați, nici chiar în acea perioadă în care nu se recunoștea că gîndirea și simțirea individuală aparțin personal unui singur om » (33). « În folclor individualitatea și colectivul sînt uniți prin concomitența procesului de creație, acest lucru se datorește faptului că individul exprimă ideile colectivului iar colectivul participă la prelucrarea unei opere create de cineva » (35).

În discuția care a avut loc în legătură cu volumul: *Ocerki russkogo narodno-poeticeskovo tvorcestva sovetskoi epohi* — (Studii asupra creației poetice populare ruse din epoca sovietică. Moscova 1951), I. V. Cicerov a luat poziție împotriva încercării de a include în folclorul sovietic o serie de creații întîmplătoare, lipsite de valoare ale unor autori cunoscuți, creații pseudo-

populare pe care poporul nu le-a acceptat niciodată. El s-a ridicat de asemenea contra încercărilor de a arhaiza cu orice preţ stilul creaţiilor populare, de a le falsifica stilizîndu-le. Dar nu mai puţin categoric s-a ridicat şi împotriva negării nihiliste a existenţii oricărei creaţii populare în epoca sovietică. El a arătat că în folclor există genuri care rămîn şi înfloresc şi genuri care se transformă sau dispar fiindcă sînt depăşite şi a căutat să stabilească cînd şi în ce chip are loc înnoirea tradiţiei şi improvizarea de creaţii noi. El a precizat că improvizarea diferă de la gen la gen, nu este întotdeauna şi în toate mediile sociale aceeaşi.

Cît priveşte metoda de cercetare, el a accentuat mereu importanţa cunoaşterii nemijlocite a folclorului viu şi rolul pe care trebuie să-l acorde folcloristica ştiinţifică studierii conţinutului operelor folclorice fără de care nu se poate ajunge la stabilirea adevăratei lor valori. Fără a cunoaşte conţinutul creaţiilor populare putem socoti autentice, lucruri întîmplătoare lipsite de valoare artistică.

De mare importanţă pentru cunoaşterea cît mai exactă a contribuţiei pe care V.I. Cicerov a adus-o lămuririi principiilor folcloristicii ştiinţifice şi precizării metodelor ei de lucru, este prezentarea făcută de el împreună cu folcloristul muzical E. V. Ghippius, primilor 30 ani de dezvoltare ai folcloristicii sovietice (Sovetskaia folkloristika za 30 let. Sovetskaia Etnografia. 1947, 4, 29—51). Pornind de la primele luări de poziţii ale folcloristicii sovietice faţă de teoria reacţionară asupra originii aristocratice a folclorului, faţă de interpretarea lui formalistă, aistorică şi faţă de dibuirile vulgar-sociologice, prezentarea lui V. I. Cicerov şi E. V. Ghippius ne arată cum s-a elaborat concepţia de bază asupra folclorului, creaţie colectivă a maselor populare muncitoare, asupra caracterului artistic al acestei creaţii, asupra necesităţii de a vedea în folclor realitate vie nu relicve, de a-l considera « nu răsunet al trecutului ci o voce puternică a prezentului ». Ea ne îngăduie să situăm mai bine munca şi poziţia teoretică a lui V. I Cicerov în ansamblul dezvoltării folcloristicii sovietice.

În bogata activitate a lui V. I. Cicerov trebuie menţionate de asemenea studiile lui asupra legăturilor dintre folclor şi literatură.

V. I. Cicerov n-a fost însă numai un învăţat de seamă, un eminent cercetător şi teoretician, ci şi un pedagog neobosit. El a fost în ultimii ani profesor al Universităţii din Moscova. Cursul său conspectiv de folclor rus pentru studenţii fără frecvenţă a ajuns între 1939—1948, la patru ediţii. Foarte importante pentru formarea viitoarelor generaţii de folcloriști sînt capitolele despre obiceiurile şi poezia calendaristică ale folclorului rus scrise de el, atît în *Russkoe narodnoe poeticeskoe tvorcestvo* (II, 1, Moscova-Leningrad 1955), cît şi în manualul de folclor rus pentru universităţi, publicat sub îngrijirea lui P. G. Bogatîrev (Russkoe narodnoe poeticeskoe tvorcestvo. Ed. I Moscova 1954 Ed. II Moscova 1956).

Folcloristica romînească de astăzi străduindu-se să-şi precizeze principiile şi să-şi elaboreze metoda de cercetare, a învăţat din preocupările teoretice şi metodologice ale lui V. I. Cicerov. Studiile lui au fost pentru noi pline de lămuriri şi sugestii. Alături de folcloristica sovietică deplîngem dispariţia lui în plină putere de creaţie înainte de a fi împlinit cincizeci de ani.

MIHAI POP

DIN REALIZĂRILE FOLCLORISTICII NOASTRE

Sesiunea Institutului de Folclor

Între 9—11 decembrie 1957 a avut loc sesiunea ştiinţifică a Institutului de Folclor închinată celei de a 10-a aniversări a proclamării Republicii Populare Romîne.

Sesiunea a fost un nimerit prilej de a trece în revistă activitatea folcloristică din ţara noastră, activitate care, fără îndoială, n-ar fi fost posibilă în alte condiţii decît acelea ale regimului de democraţie populară.

În cuvîntul său de deschidere, prof. Mihai Pop, directorul adjunct, a înfăţişat unele din realizările Institutului de Folclor de la înfiinţarea acestuia şi pînă acum, arătînd că cercetătorii Institutului au desfăşurat în toată această perioadă a bogată activitate. Nu mai puţin de 274 expediţii de teren au îngăduit culegerea şi studierea folclorului romînesc şi cel al minorităţilor naţionale în condiţii ştiinţifice din ce în ce mai bune.

Spre deosebire de lipsa de mijloace şi înţelegere, de care s-au izbit cercetătorii noştri în trecut, Institutul de Folclor şi cercetătorii săi au realizat într-un timp relativ scurt însemnate progrese, pregătind apariţia primelor şase monografii regionale ce vor face parte din marea colecţie *Folclorul Republicii Populare Romîne.*

Toate aceste progrese se datoresc în primul rînd concepţiei şi metodei ştiinţifice care stau la baza cercetărilor de folclor. Înţelegerea ştiinţifică a fenomenului folcloric îngăduie astfel să cuprindem în cercetările de acest gen toate bunurile artistice ale poporului, fie de natură literară, muzicală, coregrafică, bunuri care reflectă întregul proces istoric al trecutului şi al prezentului. Folclorul nu mai este astfel studiat ca un fapt care şi-a pierdut de mult actualitatea. În concepţia ştiinţifică asupra genezei formelor de cultură, folclorul nu este numai un element permanent viu, dar şi un factor însemnat în realizarea revoluţiei noastre culturale.

Cele mai multe comunicări prezentate în cursul sesiunii au fost în legătură cu sistematizarea ştiinţifică a materialelor folcloristice culese, problemă de o deosebită importanţă astăzi, cînd se pregăteşte marea colecţie a folclorului romînesc.

Vom prezenta foarte pe scurt comunicările care tratează această problemă.

P. Carp: *Problema finalei în clasificarea melodiilor populare romîneşti.*

Pentru a uşura analiza comparativă a melodiilor în vederea clasificării lor, P. Carp propune un principiu de unificare în notarea lor, bazat pe asemănarea — în linii mari — a conturului melodic, cît şi a unor formule melodice caracteristice.

Pornind de la modalităţile şi sensurile evoluţiei melodicii populare romîneşti, aflate cu ajutorul unei metode de cercetare adaptată la specificul obiectului, autoarea constată că între melodiile repertoriului muzical al ţării se poate stabili o linie de continuitate filogenetică; această continuitate dovedeşte că « toată bogăţia şi diversitatea muzicii noastre populare se prezintă ca ramificaţia bogată a unui singur trunchi », iar diferitele tipuri melodice, chiar dacă aparent sînt independente, s-au născut unele din altele prin evoluţie. Ceea ce a rămas mai constant şi mai uşor de identificat în cursul evoluţiei sînt schemele largi ale contururilor melodice şi ale unor formule melodice.

Acestea urmează a fi notate — respectiv — cu aceleaşi note. Astfel, ceea ce în cursul evoluţiei, a rămas pe loc, apare în acelaşi loc, iar ceea ce s-a deplasat — de exemplu anumite cadenţe inferioare, cît şi *cadenţa finală* a melodiilor — apar în locurile în care s-au deplasat.

Notarea relativă a melodiilor după acest principiu oglindeşte relaţiile naturale dintre melodii şi prin aceasta face posibilă *clasificarea naturală* a melodiilor.

O altă lucrare care tratează problema sistematizării materialului este lucrarea lui I. Iagamas: *Despre gama muzicii populare maghiare.* După ce face unele aprecieri asupra publicaţiilor de muzică populară maghiară în secolul trecut, I. Iagamas combate aşa zisa « scară maghiară » — susţinută de unii muzicieni — pe baza constatărilor lui Béla Bartók şi Kodály Zoltán pe care

le rezumă. Melodiile vechi de muzică populară maghiară îşi au originea în scara pentatonică anhemitonică de origine turco-tătară. Kodály împarte aceste melodii în trei grupe, caracterizînd fiecare grupă din punct de vedere muzical.

Autorul comunicării, pe baza cercetărilor lui Kodály şi Bartók, afirmă că melodiile pentatonice constituie « gama cea mai caracteristică a noului stil al melodiilor maghiare».

I. Iagamas discută în continuare şi părerile lui Járdány Pál în ceea ce priveşte examinarea gamei cîntecelor populare maghiare şi ajunge la concluzia că melodiile pentatonice şi heptatonice constituie cele două grupe importante ale cîntecelor populare maghiare.

În comunicarea sa: *Despre problema clasificării tehnice a jocurilor romîneşti*, Andrei Bucşan se ocupă în prima parte de clasificarea fenomenelor coregrafice după o metodă ştiinţifică, trecînd apoi la cele trei criterii întrebuinţate în gruparea materialului coregrafic cules şi anume: geografic, istoric şi morfologic care « se bazează pe compararea diferitelor aspecte pe care le pot căpăta elementele specifice jocului popular».

În restul comunicării, A. Bucşan se ocupă de criteriul morfologic — funcţional, deoarece nu s-au făcut pînă în prezent clasificări ale jocurilor după specificul artei coregrafice: tehnica şi stilul de joc. Cu acest scop el leagă ritmul de imaginea concretă a mişcării, fixîndu-şi în acelaşi timp termenii pe care îi va folosi.

În ceea ce priveşte succesiunea figurilor, A. Bucşan împarte jocurile în trei categorii.

Cunoaşterea elementelor ritmice constituie un factor important, dar ele nu pot defini întregul complex tehnic al jocului fiind subordonate elementelor care determină organizarea jocului în ansamblul său.

Analizînd mai departe elementele principale în clasificarea tehnică a jocurilor, A. Bucşan consideră formaţia de joc drept un factor foarte important pentru orice caracterizare coregrafică. Prezentînd criteriile care stau la baza acestei noi clasificări, autorul termină prin a expune clasificarea propriu-zisă.

Tot în această categorie a sistematizării materialului ştiinţific adunat intră şi comunicarea cercetătoarei T. Brill: *Cîteva aspecte ale clasificării prozei populare epice romîneşti.*

Autoarea aminteşte tipologiile existente bazate pe material romînesc şi se opreşte asupra lucrării lui Adolf Schullerus, care timp de 20 de ani a constituit un punct important de orientare în cercetarea acestui domeniu. Arată însă că materialul acumulat în acest timp şi apariţia unor lucrări mai noi, cu o concepţie lărgită a cercetătorului de pe o treaptă nouă de cunoaştere, au făcut necesară o nouă tipologie a materialului romînesc, la care lucrează un colectiv al Institutului de Folclor.

Comunicarea expune în linii generale principiile după care se efectuează indicele de basme.

Oglindind o anumită treaptă a muncii, autoarea arată cum diversitatea şi complexitatea genului, continua efervescenţă a acestui fenomen viu, povestitul, face ca materialul cercetat să fie foarte divers şi să pună probleme atît de natură teoretică cît şi mai ales de natură practică.

Subliniind faptul că transformările suferite de deznodămîntul naraţiunilor sau a personagiului central, schimbă direcţia tematico-ideologică a pieselor, dîndu-le un alt conţinut de care trebuie ţinut seamă în clasificarea lor, autoarea arată concluziile la care a ajuns.

De un deosebit interes s-au bucurat comunicările care prezintă munca colectivelor monografice ce lucrează la pregătirea colecţiei *Folclorul Republicii Populare Romîne.*

Comunicarea lui C. Zamfir: *Baza instrumentală a stilului vocal năsăudean* este o interesantă prezentare a specificului cîntecului regional. În relevarea specificului regional trebuie să se ţină seama de anumite criterii pe care autorul le prezintă cu ajutorul a numeroase exemple. Locul de întîlnire al ţăranilor sînt şezătorile şi petrecerile familiare unde melodia fluierului se împleteşte cu cîntecul vocal. Aici se creează şi se dezvoltă acel stil specific regional, care-şi are originea în cîtecul păstoresc dinaintea secolului al XV-lea. Din cercetările făcute rezultă că, prin tradiţie, cîntarea este o îndeletnicire strict femeiască datorită vieţii economice, iar executarea la fluier o îndeletnicire strict bărbătească. Crearea şi dezvoltarea stilului vocal năsăudean se atribuie deci în special femeilor.

Comunicarea cercetătoarei Emilia Comişel tratează despre: *Ritmica şi metrica colindelor din Hunedoara.*

După ce analizează, la început, cauza bogăţiei şi varietăţii ritmurilor în muzica populară, deosebindu-le apoi de cele ale colindelor, cercetătoarea subliniază, pentru studierea ritmului, cunoaşterea versificaţiei populare, deoarece aceste două se leagă în mod organic.

« Colindele se cîntă pe versuri izometrice, hexa şi octosilabice, acestea din urmă fiind mai numeroase».

Se relevă apoi rolul accentului în vers şi legătura acestuia cu ritmul colindelor. Gruparea ritmurilor corespunde modului de organizarea în motive, fraze, perioade.

În încheiere E. Comişel încearcă o sistematizare a combinaţiilor ritmice şi analizează raportul între metru şi forma arhitectonică.

De o deosebită importanţă în domeniul coregrafiei este comunicarea lui C. Costea: *Structura jocurilor fecioreşti din Ardeal.* Comunicarea este doar un fragment dintr-un studiu mai amplu asupra acestei probleme.

C. Costea nu s-a mulţumit să prezinte în general problema, ci a analizat-o minuţios, căutînd să pătrundă adînc structura dansurilor populare. El a descompus în cele mai mici elemente unităţile de mişcare, studiindu-le în parte pentru fiecare din cele patru tipuri de joc fecioresc considerate mai importante: Fecioreasca făgărăşană, Fecioreasca din Tîrnăveni (Ardealul de mijloc), Bărbuncul şi Haidăul.

În încheiere, autorul face o sistematizare a rezultatelor diferitelor analize, dînd o sinteză clară a cercetărilor sale.

Comunicările lui Gh. Ciobanu: *Cîntecul popular orăşenesc* şi C. Prichici: *Romanţa în ritualele de nuntă şi «mormîntare» din Moldova* relevă faptul că folclorul orăşenesc are astăzi un loc bine stabilit în sfera largă a folclorului romînesc.

Acest domeniu a fost foarte puţin cercetat datorită faptului că folclorul orăşenesc era privit cu neîncredere de folclorişti. Gh. Ciobanu combate această greşită părere, arătînd legătura strînsă care a existat şi există între oraş şi sat, precum şi între cîntecul popular ţărănesc şi cîntecul popular orăşenesc.

Urmărirea acestor creaţii muzicale este destul de grea, datorită lipsei de documente. Totuşi din materialul existent reiese că autorii cîntecelor populare orăşeneşti au fost oameni din protipendadă, din mica burghezie şi lăutari. Producţiile acestora s-au răspîndit datorită tematicii care era la modă.

Gh. Ciobanu face apoi o trecere în revistă a celor mai de seamă autori ai cîntecelor populare orăşeneşti din secolele trecute, oprindu-se îndeosebi asupra lui Nănescu şi A. Pann.

Toate producţiile anterioare secolului al XIX-lea aveau însă un puternic caracter oriental. «După anul 1800 începe să se infiltreze în Principatele Romîne cultura muzicală de tip occidental» sub influenţa căreia au apărut noi cîntece care au fost difuzate prin intermediul lăutarilor şi al tiparului.

Comunicarea lui Gh. Ciobanu a constituit o preţioasă completare într-un domeniu puţin cercetat.

În comunicarea sa: *Romanţa în ritualurile de nuntă şi «mormîntare» din Moldova*, C. Prichici a elucidat un capitol din aceeaşi problemă: folclorul orăşenesc.

Datorită calităţilor ei deosebite, romanţa are o largă răspîndire, fapt care a putut duce la transformarea ei în marş funebru sau marş nupţial. Acest gen muzical s-a dezvoltat la noi în secolul al XIX-lea şi primele trei decenii ale secolului al XX-lea. La început, versurile melodiilor romanţelor erau mai mult sau mai puţin realizate artistic. Cu timpul însă, producţii ale celor mai de seamă scriitori ca: Alecsandri, Eminescu, Coşbuc, însoţite de muzică capătă o circulaţie generală. Comunicarea analizează apoi cauzele care au dus la schimbarea funcţională a romanţei.

Deosebită de valoroasă a fost comunicarea lui H. H. Stahl: *Folclorul şi obiceiul pămîntului.* H. H. Stahl combate părerea, într-o vreme mult răspîndită şi anume aceea că «ceea ce găsim azi în cercetările noastre folclorice nu sînt decît fragmente, membre disjecte, supravieţuiri răzleţe şi urme aproape şterse, adică «tradiţiuni» dintr-o veche cultură populară, materială şi spirituală, care va fi fost pe vremuri perfect închegată, organic constituită, unitară».

Datorită acestui lucru concepţia despre folclor era greşit înţeleasă. Se considera de datoria fiecărui cercetător de a culege şi corija producţiile populare, deoarece în forma lor iniţială erau socotite impure.

În privinţa aşa zisului «obiceiul pămîntului» au fost diverse teorii, făcîndu-se totodată foarte multe exagerări.

Autorul arată că pentru studierea dreptului cutumiar romînesc nu pot fi întrebuinţate metodele clasice ale folclorului. Cercetătorul folclorului juridic trebuie să fie şi jurist pentru a putea face «analiza sociologică completă a necontenitelor prefaceri ale dreptului în sînul unor împrejurări sociale mereu schimbate».

Interesante în ce priveşte legătura folclorului romînesc şi cel maghiar au fost comunicările lui I. Farago: *Influenţe romîneşti în folclorul versificat al ciangăilor din Moldova* şi *Ştefan cel Mare în tradiţia populară a ciangăilor din Moldova.*

Prima comunicare relevă influenţa romînească în vocabularul şi folclorul ciangăilor din Moldova.

În colindele de crăciun versurile sînt jumătate maghiare, jumătate romîneşti. Este foarte frecvent în cîntecele ciangăieşti refrenul romînesc, care în muzica populară maghiară nu există aproape

de loc după mărturia lui Kodály. Cîntecele ciangăieşti cu refren romînesc au în majoritatea cazurilor melodie romînească.

O cercetare mai adîncă, în acest domeniu, întreprinsă şi de alţi folclorişti, ar putea stabili şi lămuri unele probleme legate de folclorul nostru şi al naţionalităţilor conlocuitoare.

În cursul discuţiilor au luat cuvîntul folcloristul albanez Kongoli Baki, care se găsea în călătorie de studii în ţara noastră, şi filologul polonez Witold Truszkowski.

Ei au arătat asemănările dintre folclorul romînesc şi folclorul albanez şi cel polonez, exprimîndu-şi dorinţa de a se organiza un schimb cultural cu echipe de specialişti care să studieze aceste legături.

La încheierea sesiunii mai mulţi folclorişti, printre care prof. Nicolae Ursu de la Timişoara, prof. C. Pavelescu de la Sibiu, prof. T. Mîrza de la Cluj au arătat necesitatea creării unei societăţi de folclor care ar avea rolul să ajute desfăşurarea muncii folcloriştilor din provincie.

L. B.

Comunicări de folclor în sesiunea generală 1957 a Academiei R.P.R.

În şedinţele de comunicări care au avut loc în cadrul secţiei a VI-a cu ocazia sesiunii generale ordinare ştiinţifice a Academiei Republicii Populare Romîne (26—28 septembrie 1957) s-au ţinut, alături de materialele de critică şi istorie literară, patru referate privind folclorul. Înalta instituţie de cultură dovedeşte astfel că valorifică străvechea cultură a poporului şi pe marii înaintaşi de preocupări folcloristice care i-au fost harnici membri: V. Alecsandri, Atanasie Marienescu, Al. Odobescu, B.P. Haşdeu, S. Fl. Marian, Ion Bianu, Artur Gorovei.

Din partea tov. Ion Muşlea s-a citit comunicarea: «Joimăriţa». Făcînd o incursiune în mitologia demonică la romîni (strigoi, iele, zburător, mama pădurii, ursitoare, spiriduş, marţi-seara, zorilă, murgilă), Muşlea se opreşte asupra joimăriţei, personagiu fantastic sau incarnat, care apare des în superstiţiile şi obiceiurile ţăranilor din Muntenia, Oltenia, Moldova de sud şi Transilvania de sud; asupra joimăriţei nu insistase de ajuns Lazăr Şeineanu, *Basme*, p. 1050 şi pentru care Tudor Pamfile, *Duşmani şi prieteni ai omului*, p. 103—108, deşi a cules, din imprimate, din manuscrise şi de la informatori, numeroase credinţe şi poveşti, nu a dat o justă viziune de studiu. Muşlea se opreşte la definiţia dată de *Dicţionarul limbii romîne*: «*Fiinţa mitologică, avînd înfăţişarea unei femei urîte şi spurcate* [*care apare ca o fantomă*] *spre a controla dacă fetele şi femeile tinere au terminat de dărăcit sau de tors lîna pînă în ziua de joi-mari, toată cînepa, inul şi lîna. Pe cele ce le găseşte în urmă cu lucrul le pedepseşte aspru*». Menţionează cele mai vechi izvoare care amintesc despre joimăriţa: D. Cantemir, *Descrierea Moldovei* (ed. G. Pascu), Buc. 1923, p. 170, şi interdicţia mitropolitului Sava Brancovici din 1775 (*«Se va arăta spanilor, oamenii sau muierile care vor face foc la Joia-mare sau Blagoveştenie»*), după Şt. Meteş, *Istoria bisericii din Transilvania*. (ed. 2-a), I, p. 233, punînd superstiţia Joimăriţei în legătură cu ritualele de «moşi» — sufletele morţilor familiei — pentru care se aprindeau focuri, de boz sau de nuiele pentru ca «*să vie să se încălzească*» şi se făceau pomeni la morminte în Joia Mare, cînd «*se satură morţii*». Extrăgînd din răspunsurile la *chestionarul Haşdeu*, azi în întregime la Institutul de lingvistică, Filiala Cluj şi din răspunsurile la *chestionarul Nicolae Densuşianu* din Bibl. Acad. R.P.R. — Secţia Msse., Muşlea dovedeşte, pe baza unui material vast, din toate regiunile ţării, că, «*din motive de ordin economic, fiinţa aceasta devine spaima torcătoarelor. Cînd lumea începe să se trezească din ceaţa superstiţiilor credinţa se transformă într-un fel de obicei în care elementele vechi sînt interpretate în mod grotesc şi spectaculos de către oameni travestiţi*», care, printr-o gesticulaţie caracteristică, urmăresc să impresioneze pe fetele codaşe la lucru. Se consemnează şi acţiunea magică în vestul regiunii Piteşti, că «*în ziua de Joia-mare, dau foc la nişte gunoi, pun într-un ciomag un caier de cîlţi şi cu un fus atîrnat şi o numesc Joimăriţă şi afumă vitele prin obor ca să nu le vătăme orişicine*». Se studiază purtarea ciomagului cu cîlţi şi a fusului atîrnat de el, deghizarea unui bărbat îmbrăcat schimonosit, cu un cojoc întors pe dos, care intra în casă şi se recomanda «că e Joimăriţa» şi care da foc în curte la cîlţii găsiţi netorşi, iar uneori cu aceşti cîlţi aprinşi ameninţă că arde ochii torcătoarelor leneşe încercînd chiar «să toace» falangele degetelor ce nu munciseră îndeajuns.

Joimăriţa trece evolutiv într-un obicei înrudit cu colindatul şi pluguşorul. Se menţionează colindătorii cu «Joimăriţa», iar un informator din Romanaţi, după ce-o portretiza sumar, atesta trecerea ei în ciclul cîntecelor calendaristice: «*o femeie închipuită care arde fetele ce n-au isprăvit de tors..., acum se face şi colindă cu «Joimăriţa»*». Colindatul cu «Joimăriţa» cuprinde trei momente: *a)* deghizarea în joimăriţă a unui flăcău, în timp ce altul din ceată cîntă din fluier şi restul urează cu cojoacele întoarse sau «*îmbrăcaţi în haine zdrenţuroase, prefăcuţi la faţă, unul în uncheş, Joimarele şi unul* [în] *mătuşă, Joimărica*»; *b)* umblarea în săptămîna Patimilor

cînd gospodinele roşesc ouă sau chiar la jumătatea postului, cu două săptămîni înainte de joia-mare, pe la gospodarii cu fete şi controlul torsului — feciorii colindători purtînd uneori «*uneltele de tortură ale joimăriţii*»: oala cu foc, cîlţi, căldăruşa cu jăratec; *c)* cererea de ouă şi strîngerea lor, în chip de daruri.

În Moldova mai ales cu Joimăriţa sînt speriaţi copiii neascultători, leneşi sau îndărătnici la mîncare. Graniţa de întindere nordică a Joimăriţei o trasează linia Mureşului, la nord de care apare Marţolea sau Marţi-seara. Această figură demonică este urmărită şi la romînii din Timoc, făcîndu-se constatarea că nu o cunosc romînii din Bulgaria, cum nu o au nici popoarele conlocuitoare şi învecinate.

Între credinţa din Elveţia într-o fiinţă care apare în zilele dintre Crăciun şi Anul Nou, numită, desigur după nodurile pe care le întăreşte în cînepa toarsă: *Chunkle* şi Joimăriţa noastră nu se pot face apropieri.

Propunîndu-şi să comunice *Cîteva rezultate asupra teatrului popular «Cucii»*, Gh. Vrabie descrie după ms. rom. 4965 (B.A.R.P.R.), f. 263, S. Fl. Marian, *Sărbătorile la romîni*. I, p. 282 şi după o serie de cercetări personale făcute în regiunea Bucureşti (satele: Brăneşti, Fundulea, Boruşeni), practica uneia dintre cele mai răspîndite pantomime în şesul sudic al ţării. Sînt arătate formele de anticipare ale apariţiei «Cucilor», interpretaţi de tineri între 15—20 ani, mascaţi şi costumaţi «*cu fuste de culorî care mai de care mai pitoreşti, iar pe faţă cu o mască confecţionată din carton, simplă şi ea. La mijlocul trupului,* [atîrnată] *de brîu cei mai mulţi poartă o curea cu clopote şi clopoţei. În mînă au o jordie de al cărui vîrf este legată o opincă*». Cum cucii urmează să fie văzuţi de întreaga poporime, locuitorii satelor respective «*bătrîni şi copii, bărbaţi între două vîrste şi feciori, femei*» iau loc în faţa gardului dinspre uliţă şi privesc acceptînd, ceea ce a întrat în tradiţie, să fie «*loviţi cu opinca din vîrful jordiei*», fără ca vreunul să se supere, dimpotrivă contribuind prin această acceptare la hazul general.

Vrabie se întreabă ce semnificaţie poate să aibă «lovitul cu opinca» şi îl asociază hazardat de «turnirul» medieval, la care, la fel, nimeni nu avea dreptul să se supere de lovitura primită. În ce priveşte diversitatea costumării cucilor, a hangului ţinut de lăutari şi a participării în masă a locuitorilor din satul respectiv, ca actori sau spectatori, se fac ipoteze pentru identificarea lor cu manifestările de carnaval *(cîşlegile)*; autorul trimite la două reportaje din *Curierul romînesc*, 1839, p. 98—109 şi *Albina romînească*, 1839, 41—44, unde se descriu Cîşlegile şi un carnaval la Roma. Se urmăreşte evoluţia Cucilor în cercetările lui Arnaudov, despre carnaval şi rusalii, studiul asupra ritualurilor şi legendelor bulgare, publicat în *Sbornik za narodni*, a. 36 (1924), pag. 1—242 unde grupul interpreţilor «harapilor» este format tot din 10—15 flăcăi, dintre care se aleg cei ce vor juca rolul de *hadji-baba* şi *Morena*, observîndu-se că în Bulgaria de nord-est structura reprezentării e mult simplificată şi că speţa a fost importată de către emigranţi veniţi din sud. Măştile de animale himerice şi de păsări înrudite cu Cucii, pielea de iepure pusă pe cap şi faţă (înfrumuseţată cu felurite hîrtii colorate şi lînă roşie), ca şi costumaţia femeiască sau soldăţească a variantei locale a trecut şi dincoace de Dunăre, în Ialomiţa şi Ilfov, cu frecvenţă în satele cu populaţie bulgărească. S-a părăsit elementul magic în favoarea distractivului, cu obiectiv înainte de orice «*să realizeze efecte comice*». Deplasarea calendaristică este evidentă şi acelaşi Arnaudov, *art. cit.*, p. 75 şi urm., precizează Cucii ca sărbătoare de iarnă cu reprezentări de Anul Nou în Tracia şi Macedonia, în timp ce în Bulgaria de nord şi în R.P.R. în sudul Bărăganului, Cucii rămîn manifestare de primăvară, la «lăsata secului», simbolizare a venirii anotimpului agriculturii.

Vrabie diferenţiază «Cucii» de jocul Păpuşilor, jocul Irozilor, jocul Jienilor, jocul Căluşarilor, de «moşnegi», «dame», «capra». Este greu de acceptat cu toată structura satirică a pantomimei paralelismul *Cucilor* cu «commedia dell'arte» prin rolul «*trăit şi creat după o manieră personală a artistului improvizat*», rămînînd valabilă caracterizarea de «*joc social cu participări masive din partea întregii colectivităţi*».

Comunicarea lui Al. Bistriţeanu despre «*Strigătura de dragoste*» reprezintă fragmentar o cercetare mai întinsă a sa despre strigături, porneşte de la caracterul sincretic al horei şi relevează după culegerile Alecsandri, *Poesii populare ale romînilor*, Bucureşti 1866; Gheorghe Cernea *Strigăte şi chiuituri la joc*, Sibiu, 1938, p. 13; Ion Pop-Reteganul, *125 chiuituri*, Gherla [1928], p. 11; Jarnik şi Bîrseanu, *Doine şi strigături din Ardeal*, Buc., 1885, p. 359; Vasile Bologa, *Poezii populare din Ardeal*, Sibiu, 1936, p. 176; I. Muşlea, *Cercetări folclorice în Ţara Oaşului*, în *Anuarul arhivei de folclor*, Cluj, 1932, p. 169; O. Densusianu, *Flori alese*, etc., semantismul liric al ţăranului ca expresie a fericirii sale în joc şi de elogiu pentru acel ce-a născocit hora, care-i dă o trăire paradisiacă. Se precizează sinonimele strigăturii în Transilvania (*zicături, chiote, strîgete, imituri, ţipuituri*) şi se fac considerente asupra ritmului coregrafic al horei. Bistriţeanu

selectează strigăturile de dragoste, cărora le subliniază caracterul oarecum de odă prin salutul frumuseții «mîndrei» sau «bădiței», hiperbolizați cu elemente din lumea florală, a «dulcții» din viața morală și fizică, cu descrieri închegate în portrete de supleță artistică. Frumusețea e definită ca dar al firii și ea e condiționată de fondul sufletesc al partenerului iubit, ajungîndu-se la complexul trăirii superioare: frumusețe — dragoste — viață, care dă suportul unei viziuni încîntătoare asupra existenței și lumii. Optimismul strigăturii de dragoste este opus pesimismului nostalgic din idilele și romanțele eminesciene.

Prin exemple antologice din ceea ce referentul numește «cursul normal al vieții» și «tulburarea cursului liniștit», se subliniază în strigătură contradicțiile sufletești provocate de dragoste în felurite împrejurări; chiar ideea nenorocirii, bolilor, prigoanelor sufletului celui îndrăgostit omenește «împărțirii în doi», lîngă ființa iubită fără nici o greutate. După strigături din culegerea Jarnik și Bîrseanu, p. 467, se învederează nediscriminarea de vîrstă a bărbatului îndrăgostit:

Cîtu-i moșu de bătrîn
Tot ar mînca măr din sîn ;
Cîtu-i moșu d-alb la plete
Totu-i stă firea la fete.

Etica îndrăgostitului îl mărturisește cu discreție și însăși iubirea trebuie păstrată în confidența de care se chezășuiește transferul sensibilității în perioada logodnei:

Cine iubește și spune
Nu-l răbda, doamne, pe lume ;
Cine iubește și tace
Rabdă-l, doamne, și-i dă pace.
(I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, p. 10)

Este urmărită perspectiva viitoarei căsnicii, care nu demobilizează încrederea și pasiunea celor îndrăgiți cînd sînt strîmtorați de sărăcie:

Hai, badeo, să ne-avem dragi
C-amîndoi sîntem săraci.
Și-om trăi cu buze moi
Ca și ăi cu șase boi.
Și-om trăi cu buze dulci
Ca și ăi cu șase junci.
(G. T. Niculescu-Varone, *Folclor romîn din Ardeal*, Buc., 1935, p. 31)

sau atitudinea pronunțată de clasă, din culegerile mai vechi:

Decît țipău cu unt
Și să-l mînci c-un om urît
Mai bine mălai zguros
Și să-l mănînci c-un om frumos!
(Jarnik-Bîrseanu, *op. cit.*, p. 462)

ca și din cele recente:

Frunză verde trei bujori,
Auziți voi, măi feciori.
Cînd o fi să vă-nsurați
De bogat să nu luați.
(C. T. Russu, *164 strigături și uituri*, Brașov, 1955, p. 6)

Sînt aduse comentariului strigăturile de chemare la joc și la sărut, schimbul de manifestări între fata pricepută la dans și feciorul priceput la sărutat, dilema flăcăului căruia îi place chiuitura dar și sărutatul, postura «doftorului de copile», a tipului de flăcău intrat prin nestatornicia lui, în gura satului tocmai pentru «mulțimea mîndrelor înscrise pe răboj». Hora prin complexul de mărturii, de glume și încredințări exprimate în strigătura de dragoste aparține folclorului social, ca și celui intimist, de calificare etică.

Valeriu Ciobanu a referat despre *A. I. Iatzimirski și folclorul romînesc*, subliniind, în paralela importantelor contribuții istorice, de filolog și de lingvist ale fostului conferențiar la universitatea din Petersburg și profesor la cea din Varșovia, care a cercetat în dese rînduri bibliotecile și locurile noastre, aspectele consacrate literaturii populare romînești. Referințele la folclorul romînesc, Iatzimirski le face fie în studii comparatiste interesînd pe ruși, fie în demonstrațiile lexicale ce-l interesau, fie pentru a populariza folclorul nostru în Rusia, iar uneori incidental. Astfel în *Darurile monarhilor ruși în Romînia din secolele al XVI-lea pînă în al XIX-lea* Iatzimirski reproduce, după C. Bilciurescu, o ciudată legendă moldovenească în care Petru Cel Mare își încheia viața stareț la mînăstirea Neamțului.

În *O legendă pe scurt despre domnitorii Moldovei în Letopisețul Voskresensk*, citează pentru identitatea Mihail Letin-voevod Letin — cu sensul de păgîn, versuri din colecția V. Alecsandri:

Ea nu-i fată de-mpărat
Și chiar de Liftean bogat
Și de lege lepădat.

În articolul *Trotza Troiana*, propunîndu-și să lumineze un pasaj obscur din *Cuvînt despre oastea lui Igor*, Iatzimirski, alăturîndu-se părerii lui Hașdeu, implică expresia «*bădica Troian*» din plugușor, punînd la contribuție și o serie de tradiții despre «cărarea lui Troian».

Ilustrații din secolul al XVII-lea la legenda apocrifă despre lemnul crucii rezumă o variantă din culegerea de basme a fraților Schott și publică o legendă despre haiducul romîn Vasile cel Mare ce se înseriază tematicii «toiagul lui Aron», pe care Iatzimirski o culesese personal la Piatra Neamț. Monografia *Vechea artă romînească* îi dă prilejul să popularizeze legenda meșterului Manole (varianta G. Dem. Teodorescu), precizîndu-i înrudirea faptică de resort logic cu legenda rusească *Despre țarul Ivan cel Groaznic și constructorul catedralei Fericitul Vasile*.

Materialul se amplifică interesant cu scrisoarea inedită a lui Vasile Alecsandri trimisă rectorului Seminarului teologic din Chișinău, în care poetul de la Mircești diferențiază optimismul artei populare romînești de expresivitatea deprimantă a folclorului din Occident: «Desigur, fiecare știe, că poporul romînesc a purtat secole de-a rîndul jugul păgîn. Jugul l-a obișnuit cu chinuri, cu o răbdare infinită și e groaznic de spus: cu sabia... Era firesc să ne așteptăm ca și în operele de creație populară și în momentele de artă să predomine trăsăturile sumbre, sentimentul încătușat al jugului, misticismul și, în genere, pesimismul. Da, asta așa ar fi fost în mod firesc și mai ales posibil pe plan logic. În realitate, în acest domeniu, găsim cu totul altceva. Ascultați melodiile sonore ale cîntecelor noastre. Veți găsi oare acea tristețe? Ele sînt atît de depărtate de disperarea sumbră. Priviți desenele țesăturilor populare, de exemplu, pe renumitele noastre covoare. În ele veți găsi o cromatică variată, un amestec de tonuri luminoase și moi. Aceste îmbinări de colori sînt capabile să deștepte o dispoziție liniștită a spiritului. Mai mult chiar, în ele se exprimă o anumită psihologie a poporului și se observă speranța într-un viitor mai bun. Puneți alături și priviți colorile sumbre și tulburi ale modelelor occidentale, în care, în mod inevitabil, are prioritate misticismul și chiar pesimismul. Sînt două tipuri cu totul opuse de artă. Din aceeași natură și în care se găsesc tonuri atît de multe, poporul german alege pe cele tulburi, posomorîte și caută să le îmbine în acele contraste, care, prin combinarea lor, întăresc impresia de mohorît. Artistul popular romîn acționează cu totul altfel. Împestrițarea veselă a covorului romînesc îmi spune mai mult despre caracterul poporului meu decît tratatele plicticoase ale istoricilor și politicienilor care se referă la el. Da, încă o dată repet, că deloc nu este de nesocotit acel popor care crează țesături atît de frumoase cu desene atît de minunate și variate.»

Eseul eminentului savant rus A. I. Iatzimirski: *Haiducii din Basarabia în povestirile despre ei* se ocupă de eroi populari care și-au înscris numele în amintirea poporului muncitor: Bachior, Lăpușneanu, Codreanu, Bujor, Bărăgna, Groza și ca luptători sociali și ca luptători împotriva suzeranității turcești. În 1897, Iatzimirski analizează culegerea lui S. Fl. Marian, *Vrăji, farmece și desfaceri*, cu considerente ingenioase asupra puterii de plasticizare și de epitet a poeziei populare de dincoace de Prut:

«Neavînd un caracter religios, descîntecele sînt foarte poetice, bogate de epitete și figuri de stil. Iată cîteva epitete obișnuite, frecvent întîlnite: fratele soare frumos, luna, regina nopții, zmei cu solzi de aur, mătura din pene de păun, greblă de ghiocei, văduvă grasă, ceară scîrboasă, ochi de șoim, țărmuri umbrite, stînci acoperite de mușchi, soare sfînt asfințit, broască rîioasă, etc.

Comparațiile sînt foarte poetice și potrivite. Astfel fata frumoasă e comparată cu o floare cochetînd cu raza soarelui, vrăjitoarea o roagă pe Maica Domnului ca în bolnav să nu rămînă boală nici cît sămînța de mac împărțită în patruzeci și aruncată în mare, fata roagă să se distingă printre celelalte fete ca păunul între păsări și ghiocelul între plante».

Aşijderea *Povestirea despre voievodul muntean Dracul în cercetarea unui savant romîn* scrisă pe marginea lucrării lui Ion Bogdan, *Vlad Ţepeş şi naraţiunile germane şi ruseşti asupra lui* confruntă o serie de tradiţii scrise şi orale, nu însă şi povestirea lui Petre Ispirescu, publicată postum de către Leca Moraru în colecţia sa *Făt Frumos*. Cîteva articole pe marginea poemelor lui Puşkin *Ţiganii* şi *Şalul negru* discută legăturile nemijlocite ale clasicului poet rus cu folclorul romînesc.

Ceea ce se poate obiecta comunicării lui V. Ciobanu este lipsa unei analize mai profunde a elementelor populare folosite de Iatzimirski; finalul comunicării numeşte datele ei: « cîteva utile enunţări şi opinii care ne pot ajuta în cercetările noastre folclorice », şi prin aceasta rămîne foarte importantă ca punct de plecare.

A. Z. N. P.

Studii de literatură populară În volumul al III-lea *Limbă şi literatură* pe anul 1957 Gh. Vrabie semnează un studiu compact intitulat: *Călătoria fratelui mort sau motivul Lenore în folclorul sud-est european.*

Alcătuit din patru părţi: *a)* schiţa asupra stadiului cercetărilor motivului; *b)* descrierea versiunilor: greacă, albaneză, romînă, bulgară şi sîrbă; *c)* analiza elementelor epice şi *d)* rezultate, studiul este însoţit de cinci tablouri sinoptice referitoare la incidentele fundamentale ale versiunilor propuse: 1) greceşti; 2) albaneze; 3) romîne; 4) bulgare şi 5) sîrbe şi două hărţi (una referitoare la « drumurile istorice în Peninsula Balcanică » şi alta la ariile de răspîndire est-europeană şi vest-asiatică a tipurilor de produse epice greco-bulgaro-romîno-albaneze şi bulgaro-sîrbe studiate).

Deşi în prima parte autorul premite o schiţă asupra stadiului cercetărilor motivului Lenore în folclorul sud-est european, nu arată în ce constă acest motiv folcloric, care de altfel reprezintă, după subtitlu, pretextul genetic al cercetării în discuţie. Prezentarea sumară a motivului, a centrului lui de iradiaţie, a formei lui funcţionale în aria de cultură etnică romînească ar fi deschis dintr-o dată perspective mai adînci înţelegerii globale a problemei ridicate.

În schimb autorul subliniază, cu multe reticenţe, că prin acest studiu urmăreşte tardiv să aducă o contribuţie romînească, promisă încă de generaţia din 1894, în *Revista Romînă*, la această problemă europeană de folclor comparat. Trebuie să recunoaştem că în pofida greutăţilor ridicate de vastitatea şi poliglotismul materialului balcanic, el reuşeşte să actualizeze o temă folclorică relativ perimată în literatura de specialitate a popoarelor înconjurătoare, printr-o contribuţie necesară şi frumoasă.

Ar fi fost de dorit ca în partea doua a studiului, la baza descrierii versiunilor cercetate să stea materialul documentar epic propriu-zis, reprezentat de prototipurile redate integral pentru fiecare versiune etnică luată în parte. Cele patru prototipuri ale baladei *Călătoria fratelui mort* în traducerile adecvate din greacă, albaneză, bulgară şi sîrbă, fie în corpul studiului, fie într-o anexă n-ar fi îngreuiat şi nici n-ar fi mărit studiul. Ele ar fi uşurat munca atît a scriitorului cît şi a cititorului ; scriitorul ar fi avut argumente mai susţinute, iar cititorul ar fi putut urmări mai riguros descrierea versiunilor şi recepta mai judicios comparaţiile. Spunem aceasta convinşi fiind că descrierea oricît de adecvată şi de împodobită de citate ar fi, nu poate suplini textul integral în economia lui stilistică.

Analiza elementelor epice sau partea a treia a studiului, este fragmentul cel mai închegat şi mai substanţial din text, deşi în anumite privinţe nu sîntem de acord cu unele interpretări istorice ale autorului. Spre exemplu nu credem că, în cele din urmă, cauza morţii eroului din versiunea romînească, adică « ciuma », este un factor istoric determinant în datarea naşterii cîntecului, de vreme ce la alte popoare din aceeaşi arie culturală sînt invocate alte cauze istorice. Cauza aceasta e mai mult un pretext estetic decît un reflex istoric. Ea este secundară şi nerelevantă; în fond nu mijlocul particular de expiere, ci moartea ca motiv epic interesează, înainte de toate, pe folclorist, pentru că ea generează tema cîntecului analizat: « Călătoria fratelui mort ».

În partea patra a studiului, autorul trage concluziile, arătînd cum motivul Lenore în sud-estul european se întrupează în două tipuri de cîntece, unul la greci şi romîni, cu factură puternică de *cîntec de îngropăciune* şi altul la bulgari şi sîrbi cu factură de *cîntece de nuntă*. Scindarea aceasta în două tipuri de balade diferenţiate — structural şi funcţional — nu este urmărită îndeaproape. Factorii care au determinat-o şi formele concrete care o însufleţesc, ar fi trebuit să alcătuiască cel de al doilea pol al studiului. Abia aici începe să se întrevadă înfluenţele culturilor balcanice şi patosul etic al fiecărei culturi, căci funcţiunea socială a fiecărei tip de baladă despre « Călătoria fratelui mort » e de astă dată, alta.

Influenţa « ciobanilor macedoneni » în difuzarea balcanică a motivului folcloric al călătoriei mortului scoate în evidenţă cu argumente peremptorii substratul iliro-tracic al motivului.

În final, Gh. Vrabie ar fi putut urmări motivul Lenore şi-n implicaţiile operei eminesceniene, căci o pledoarie mai elocventă decît *Strigoii* pentru valorificarea cultă a acestui motiv ubicuitar balcanic în literatura noastră mai rar se poate găsi. «Strigoii» ca operă literară cu temă este tot atît de valabilă pe planul creaţiei ca şi pantomima lui Lucian Blaga sau simfoneta lui Tiberiu Brediceanu invocate de autor.

* * *

În volumul al II-lea din *Limbă şi literatură* Vasile Adăscăliţei prezintă sub formă de studiu o comunicare ţinută în cadrul filialei Iaşi a Societăţii pentru ştiinţe istorice şi filologice — intitulată: *Aspecte din dramaturgia populară.*

Cum *Teatrul popular de haiduci* care alcătuieşte numai unul din aspectele propuse, este deocamdată partea accesibilă cunoaşterii publice, se impune numai o considerare particulară a dramaturgiei populare.

Acest articol al unui presupus studiu mai vast, este alcătuit din 6 părţi: 1) «locul teatrului popular de haiduci în folclorul romînesc»; 2) «legătura *sa* cu lirica de haiducie, firul acţiunii»; 3) «despre valoarea *sa* artistică şi despre tehnica reprezentaţiilor»; 4) «variante cunoscute. Arie de răspîndire»; 5) «legătura *sa* cu celelalte teatre populare» şi 6) «vechimea acestui teatru. Problemele genezei *sale*» şi o încheiere.

În prima parte a cercetării autorul constată, pe bună dreptate, lipsa de studii necesare despre teatrul popular romînesc religios sau laic, deşi susţine că există material documentar bogat în această privinţă. Trecînd repede peste teatrul popular religios, ca peste un episod lipsit de semnificaţie socială, autorul se opreşte la teatrul popular laic, bineînţeles nu în întregime, ci numai la o parte din el, la teatrul de haiduci.

Definiţia pe care o dă teatrului popular de haiduci nu e din cele mai ştiinţifice ea constituie doar o încercare: «Teatrul popular de haiduci este de fapt o dramatizare a unor episoade de luptă socială» cu un vădit «caracter de operetă» (p. 8). În acest teatru faptele haiducilor, exponenţi locali ai revoltei populare sînt dramatizate astfel, încît particularităţile esenţiale fac loc generalităţilor particulare.

Fixînd în timp apariţia acestui gen social de teatru şi prezentînd izvoarele lui culte, autorul stabileşte totodată aria de răspîndire a dramei populare reprezentative genului.

Această dublă delimitare este făcută însă cu aproximaţie. Ea nu reprezintă lacunar o geneză, ci numai subsecvent o cristalizare în jurul unei teme pe linia preocupărilor teatrale ale poporului. Din acest punct de vedere am fi vrut să urmărim pe text izvoarele folclorice ale teatrului popular de haiduci care există şi sînt anterioare şi subsidiare izvoarelor culte descrise. De altfel, în parte autorul le-a tratat indirect — în expunerea liricii de haiducie şi a contaminărilor acestei lirici.

Numai aşa ne putem închipui cum o temă oltenească prinde viaţă într-o dramă populară moldovenească, absorbind şi topind în motivaţia şi fabulaţia ei toate figurile de eroi locali şi de pseudo-haiduci moldoveni în persoana lui Iancu Jianu prin substanţa şi stilul ei profund social.

Imputăm studiului lui Vasile Adăscăliţei o singură lipsă: eliminarea materialului documentar, anunţat ca inedit. Piesa reprezentativă pentru gen, aceea în care converg schematic toate variantele sterotipice ar fi trebuit să însoţească studiul, în întregimea lui, prin: 1) regia, 2) libretul şi 3) textul muzical al dramei analizate, pentru a nu demonstra «ad honores» o problemă atît de importantă în istoria teatrului romînesc.

* * *

Articolul lui Al. Bistriţeanu despre *Elena Sevastos* din *Studii şi Cercetări de istorie literară şi folclor* (an VI, nr. 1—2, 1957) întruneşte toate condiţiile unui compendiu monografic, bine gîndit şi frumos scris.

Viaţa aceleia care a fost Elena Sevastos este prinsă în aspectele ei esenţiale, cu mult spirit de discernămînt. Autorul selectează episodele, le leagă fără preconcepţie, cu înţelegerea orizonturilor psihologice şi afinitatea inadvertenţelor biografice.

De la portretul liric al Elenei Sevastos, Al. Bistriţeanu trece la analiza critică a operei. Sub «cele trei sectoare ale ei: social-politic, literar şi folcloristic».

Elena Sevastos este o folcloristă fără concepţie folclorică. Activitatea ei de teren, îşi are motivarea mai mult într-o intensă trăire rurală, decît într-o necesitate ştiinţifică. Din această cauză este un exemplu dureros de anarhie creatoare.

Singura etapă de creaţie sistematică din viaţa ei este aceea impusă de Academia Romînă cînd i se cere să-şi revizuiască total şi să-şi completeze documentaţia în vederea publicării —

textului *Nunta la romîni* opera ei de căpetenie şi singura care va înfrunta veacurile în vreo « istorie a folcloristicei romîne ».

Asupra acestei opere « Nunta la Romîni », am fi dorit ca atenţia lui Al. Bistriţeanu să se fi oprit mai mult, să o fi comparat în structura şi enunţurile ei cu opera celuilalt mare etnograf romîn, care a abordat în « acelaşi condiţii » istorice acelaşi subiect şi anume Sim. Fl. Marian. Aceasta pentru a scoate mai bine în evidenţă contribuţia Elenei Sevastos.

Ne-ar fi interesat apoi felul cum a fost primită această lucrare de critica de specialitate a vremii şi ecoul ei ştiinţific în lumea folcloriştilor romîni şi străini, care bineînţeles au putut lua cunoştinţă directă sau indirectă de publicaţie.

Spunem toate acestea pentru că restul operei Elenei Sevastos prezintă numai o valoare documentară de curiozitate literară şi exegeză istoriografică pentru activitatea ei folclorică.

*
* *

În *Limbă şi literatură* (II. 1956) Dumitru Şandru semnează un studiu intitulat: *Apropieri folclorice între un sat ardelean şi unul muntean*, în care urmăreşte contribuţia specială a folclorului la problema mai generală a transhumanţei păstorilor ardeleni.

Cele două sate, care reprezintă cei doi poli ai comparaţiei, sînt « Jina, din judeţul Sibiu » şi « Corbi, din judeţul Muscel ».

« Apropierile folclorice » constatate de autor se sprijină pe o dublă documentare de teren şi de bibliotecă. Documentarea de teren, aparţine în mare parte cercetărilor anterioare ale autorului în colaborare cu F. Brînzeu, întreprinse încă din 1932—33, iar documentarea de bibliotecă mai ales cercetărilor ulterioare a unor lucrări care au sezisat unele aspecte particulare ale problemei reluate global.

Dumitru Şandru urmăreşte apropierile folclorice — atît în tematică şi motivaţia lor esenţială (cu omisiunile şi desvoltările elementelor noi), în repertoriul de produse pe genuri şi specii literare (Colindele, cîntările de lume sau de oaste, frînturile şi refrenele de doină), cît şi în terminologia literară (exprimările transplantate, formulele de politeţe), pentru a conchide că alimentarea folclorică a comunei muscelene Corbi s-a făcut în ultimii 200 de ani, în mai multe etape transhumante, dacă nu chiar printr-o transhumanţă continuă, cu elemente din Ardeal din comuna Jina (şi poate Mărginenii Sibiului).

Scurt, laconic şi bine redactat — studiul lui Dumitru Şandru trece de la teoria reflectării transhumanţei păstorilor ardeleni în folclor, la expunerea concretă a acestei teorii, prin analiza şi comparaţia celor două sate carpatice între care există o dependenţă genetică şi morfologică bine determinată istoric.

Ceea ce trebuie reţinut îndeosebi din acest studiu este *metoda riguros ştiinţifică* cu care autorul îşi prezintă tema tratată: contribuţia folclorului alături de istorie, dialectologie şi etnografie la problema transhumanţei păstorilor ardeleni.

*
* *

Comunicarea ţinută în cadrul « Filialei Bucureşti a Societăţii de ştiinţe istorice şi filologice », în Sesiunea ştiinţifică din ianuarie 1956, intitulată: *Delavrancea şi folclorul*, publicată în *Limbă şi literatură* (II. 1956), este o lucrare care impune numele Emiliei St. Milicescu.

Scrisă cu talent — comunicarea devenită astfel studiu — scoate în evidenţă unele aspecte necunoscute din biografia, bibliografia şi ideologia literară a lui Barbu Delavrancea.

Născut şi crescut într-un « mediu generator şi consumator de folclor », Barbu Delavrancea devine la maturitate un teoretician şi un creator de mediu folcloric.

Autoarea trece în revistă întîi tot ceea ce pregăteşte gustul, orientează şi defineşte marea dragoste pentru popor în viaţa lui Barbu Delavrancea. Apoi întreaga lui bibliografie folclorică, recurgînd la toate antumele, postumele şi manuscrisele cunoscute. Remarcabilă este descoperirea manuscriselor referitoare la cursul de literatură de la Facultatea de filologie din Bucureşti, despre folclorul literar romînesc. Credem că publicarea integrală a acestor manuscrise ar completa multe lacune în studiul operei marelui nostru clasic.

Dar partea cea mai consistentă a comunicării devenită studiu o alcătuieşte ideologia folclorică. Pornind de la lectura extrem de bogată şi selectivă de la adnotările pe marginea colecţiilor de folclor romînesc şi trecînd prin literatura cu teme folclorice abordată de timpuriu de Barbu Delavrancea, autoarea ajunge la studiile de *estetică a folclorului literar romînesc.*

Concepţia estetică a poporului romîn, caracterele ei esenţiale, temele şi motivele rurale, procedeele artistice ale diferitelor genuri literare, influenţele reciproce între genuri, procesul de

destrămare, deformare, desfacere şi pieire a tehnicii folclorice vechi, sînt urmărite îndeaproape. Însă ceea ce preocupă îndeosebi pe Emilia Şt. Milicescu, în acest frumos studiu, este « frecvenţa revenirilor la folclor» în opera lui Barbu Delavrancea ca o notă caracteristică a unităţii de acţiune între teoria şi creaţia lui literară.

*
* *

Probabil din aceeaşi necesitate de a redacta o istorie a folclorului romînesc, Ion Const. Chiţimia prezintă în fiecare număr al *Studiilor şi cercetărilor de istorie literară şi folclor* cîte o figură de folclorist.

De data aceasta (an VI, nr. 1—2) numele lui Alexandru Lambrior e acel care-i reţine mai îndelung atenţia.

După o prezentare biografică amănunţită, autorul trece la expunerea: 1) « preocupărilor istorice şi geografice», 2) « cercetărilor folclorice» şi 3) « studiilor filologice şi lingvistice» pentru a trage 4) « concluziile» necesare.

Partea a doua referitoare la « cercetările folclorice» este şi cea mai interesant redactată. În aceasta, Ion Chiţimia schiţează concepţia folclorică a lui A. Lambrior — aşa cum reiese din *studiile, textele* şi *activitatea lui de teren.*

După A. Lambrior « poporul romîn a avut o cultură de tip folcloric». Această cultură era « un reflex al istoriei şi vieţii sociale a poporului romîn, a aptitudinilor şi înclinărilor lui specifice de creaţie».

Cu timpul acestă cultură folclorică integrală, acest « complex folcloric» a pierdut din intensitatea şi reprezentanţa ei, nu din cauza uzurii sau degradării, ci din motive de ordin istoric. Din matca întregului popor s-au rupt cu timpul, întîi clasa boierilor şi apoi aceea a tîrgoveţilor şi odată cu aceasta s-a scindat şi fondul cultural folcloric în elementele şi genurile lui, astfel încît a rămas folclorică numai cultura ţărănească propriu-zisă.

Concepţia lui A. Lambrior ar fi meritat o confruntare cu concepţia ştiinţifică de astăzi a folcloristicii noastre pentru a se arăta ce este valabil şi mai cu seamă ce este eronat în felul cum vede el sciziunea fondului cultural folcloric.

Această separaţie îl face pe A. Lambrior să se gîndească tradiţionalist permanent la reconstituirea întregului fond folcloric al culturii romîne, prin ideea adunării şi întocmirii unui *corpus folcloric.*

Cercetările de teren sau bibliotecă — completează pe planul contribuţiei, concepţia folclorică a lui A. Lambrior. În această privinţă, meritul lui Ion Chiţimia este că a ştiut, cu mult discernămînt să seziseze trecerile şi să sublinieze realizările în parte incomplete ale lui A. Lambrior, deoarece nu e uşor să se lege textele tipărite, de manuscrisele uneori inaccesibile prin schematismul încongruenţa şi ilizibilitatea lor, de notiţele de teren privite în diversitatea procupărilor lui ologenetrice.

De la « legendele geografice» pînă la « jocurile de copii», întreaga gamă de preocupări folclorice care a reţinut pana lui A. Lambrior este trecută în revistă şi analizată, arătîndu-se îndeosebi partea de contribuţie ştiinţifică ce revine cercetătorului.

Ion Chiţimia încheie, cum era şi firesc, cu anexa bibliografică, această frumoasă evocare, a aceluia care rămîne totuşi încă un mare necunoscut în literatura noastră de specialitate.

R. V.

Pe marginea primei consfătuiri pe ţară a dirijorilor de orchestre populare. Iniţiativa Direcţiei muzicii, din Departamentul culturii, de a convoca prima consfătuire a dirijorilor orchestrelor populare mai importante din ţară, constituie un fapt îmbucurător şi ne dă îndreptăţite speranţe în îmbunătăţirea muncii de îndrumare a acestor însemnate unităţi culturale.

Realizată cu concursul competent al specialiştilor de la Institutul de Folclor şi cu entuziasta participare a excelentei orchestre populare « Barbu Lăutaru», consfătuirea, ce a avut loc pe la sfîrşitul lunii septembrie 1957, a oferit, prin concepţia şi realizarea programului ei, un schimb de idei teoretice şi o demonstraţie practică a varietăţii folclorului nostru şi a nesfîrşitelor posibilităţi de valorificare a acestuia în cadrul orchestrelor populare. Totodată, ea ne-a dat şi o imagine convingătoare asupra talentelor artistice care, în fruntea acestor orchestre, sînt capabile să îndeplinească nobila dar greaua sarcină de a duce mereu mai departe arta populară romînească, spre culmi mai înalte.

Cu atît mai mult au reieşit în cele trei zile ale lucrărilor consfătuirii greşelile şi lipsurile care se cuvine să reţină cu toată seriozitatea atenţia forurilor competente, pentru a fi înlăturate

grabnic acele piedici care dăunează activității orchestrelor și care-și așteaptă rezolvarea de multă vreme, în ciuda repetatelor și stăruitoarelor semnale pe care aceste foruri le-ar fi putut recepționa, fie din dezbaterile și discuțiile ce au avut loc în paginile diverselor publicații, fie din memorii, rapoarte, scrisori, etc.

Dat fiind că cel ce semnează acest articol s-a mai ocupat de problema orchestrelor populare cu prilejul fazei finale a celui de al patrulea concurs al formațiilor artistice de amatori [1], el cere îngăduința de a se folosi de această ocazie pentru punerea în discuție a unor probleme ce i se par că sînt de o vitală importanță, cel puțin pentru viitorul muzicii populare instrumentale romînești.

Dar pentru a fi cît mai în temă să înfățișăm pe scurt, desfășurarea lucrărilor consfătuirii, în cele trei zile ale sale.

Nu este întîmplător faptul — și de aceea credem că merită a fi subliniat — că deschiderea lucrărilor s-a făcut cu referatul prof. Tiberiu Alexandru, șeful secției de documentare a Institutului de Folclor — expus într-un limbaj clar și accesibil — intitulat *Valorificarea folclorului de către orchestrele populare de concert.*

Într-adevăr, problema repertoriului este problema nr. 1 a oricărei orchestre. Din experiența audierii unui mare număr de orchestre populare putem spune că repertoriul acestora este în general monoton, lipsit de varietate și interes, rezumîndu-se de cele mai multe ori la un mare număr de hore și sîrbe. Sînt rare cazurile de preocupare pentru găsirea unor mijloace de expresie originale dar totodată și artistice. De aceea exemplificările de pe benzi de magnetofon, bine alese, care au susținut referatul mai sus amintit, au întărit justețea afirmațiilor despre bogăția și varietatea muzicii noastre populare, au dat valoroase sugestii șefilor de orchestră populară participanți, asupra multiplelor posibilități de folosire a tezaurului folcloric local în cadrul formațiilor lor. Credem că este foarte important și util faptul că referatul a subliniat, în mod deosebit, necesitatea includerii în repertoriul general al orchestrelor, exemplare ale tuturor genurilor muzicii noastre populare și mai ales a unor genuri ce țin de sfera folclorului nostru tradițional (cîntece tradiționale de nuntă, cîntece bătrînești, etc.) Ecouri ale aprecierilor pozitive, care uneori au luat forma unor angajamente concrete, s-au făcut auzite în cursul discuțiilor. Despre acestea va fi vorba mai jos.

Și cel de al doilea referat, intitulat: *Organizarea orchestrelor populare, ținînd seama de circulația și frecvența instrumentelor populare,* susținut de Const. Gh. Prichici, cercetător principal la Institutul de Folclor, s-a înscris pe agenda consfătuirii la locul importanței pe care-o reprezintă. Dacă repertoriul este unul din elementele de bază ale conținutului unei orchestre populare, apoi nu este mai puțin adevărat faptul că componența instrumentală a orchestrei, adică aparatura orchestrală este principalul mijloc prin care se realizează acest repertoriu. Din materialul muzical folosit în exemplificări și care a fost selecționat de asemenea cu grijă și pricepere, a reieșit valoarea deosebită pe care o au instrumentele populare specifice romînești și largile posibilități pe care le oferă orchestrelor populare din diferite regiuni ale țării de a-și îmbogăți paleta cu culori noi și interesante, scoțînd și mai mult în evidență caracterul specific al folclorului regional respectiv.

A constituit un prilej minunat — și pentru unii poate unic — apariția la pupitrul orchestrei «Barbu Lăutaru» a celor doi dirijori permanenți ai săi: maeștrii Ionel Budișteanu și Nicu Stănescu. Așa cum era prevăzut în lucrările consfătuirii, cei doi dirijori de frunte ai primei noastre orchestre populare au făcut cîte o demonstrație practică, repetînd cu formația cîte două bucăți, din repertoriul tradițional al orchestrei, dînd în același timp explicații tehnice în legătură cu concepția prelucrărilor și cu metoda de lucru. Apoi, pentru a face experimentul și mai plin de interes, cei doi dirijori au prelucrat pe loc cîte o melodie populară propusă de către participanți.

Dacă pînă aici rolul oaspeților în acest schimb de experiență s-a rezumat doar la atenție și la însemnarea unor învățăminte teoretice și practice valoroase, de acum încolo rolul lor va fi din ce în ce mai activ, prin participare la discuții, dar mai ales prin apariția multora dintre ei la pupitrul orchestrei «Barbu Lăutaru». Aceste apariții scurte de cca. 30 de minute — în fața unei orchestre complet necunoscute, cu un material muzical cu totul nou pentru orchestră — au constituit poate partea cea mai interesantă a consfătuirii, oferind multe momente pasionante. Credem că nu greșim afirmînd că această experiență ne-a îmbogățit cu prețioase învățăminte, ce privesc atît orchestrele populare și cadrele lor de conducere din provincie, cît și marile orchestre din capitală.

Consfătuirea s-a încheiat cu o amplă și fructuoasă discuție asupra diferitelor probleme de creație rezultate din experiența practică. Aci, pe lîngă dirijorii oaspeți, și-au dat contribuția maeștrii Ionel Budișteanu, Nicu Stănescu și C. Rădulescu, directorul muzicii din Departamentul culturii și specialiștii Institutului de Folclor.

---

[1] V. art.: *Puncte de plecare pentru îmbunătățirea activității formațiilor instrumentale de amatori*„ *Muzica* nr. 10—1956, 17—20.

Trebuie să ne reţină atenţia mai ales acea parte a cuvîntării tov. C. Rădulescu, în care analizează şi conclude asupra măsurilor menite să ridice calificarea profesională a unor dirijori; de asemenea, prezintă o importanţă vitală pentru orchestrele noastre populare o altă problemă ridicată de vorbitor, anume problema acută a demnităţii membrilor orchestrei. Este cu totul just punctul său de vedere asupra rolului de educator al dirijorului, de care depinde nu numai prestigiul orchestrei, dar şi prestigiul fiecărui membru al ei.

Care sînt aşadar, problemele ce au reieşit din dezbateri şi mai ales din demonstraţiile practice ale dirijorilor care s-au perindat la pupitru ?

Înainte de toate, s-a impus cu tărie o realitate care trebuie să ne bucure şi să ne dea încredere: în ciuda unor greşeli şi confuzii ce continuă să primejduiască muzica noastră populară instrumentală, talentul, sensibilitatea artistică şi imaginaţia creatoare a muzicanţilor noştri populari va reuşi să se opună cu siguranţă «curentelor» care, de la o vreme încoace, au năpădit îndeosebi orchestrele noastre populare din capitală.

Despre ce «curente» este vorba ? În primul rînd despre acela al «prelucrărilor», adică despre tendinţa nefirească din partea unor dirijori de a încărca şi a deforma melodia populară autentică prin procedee orchestrale şi armonice nenaturale şi neartistice.

În articolul citat mai sus, care se ocupă de problema orchestrei «Barbu Lăutaru», prin prizma experienţei celui de al patrulea concurs pe ţară al formaţiilor artistice de amatori, am arătat că «simfonismul popular» — termen poate prea îndrăzneţ care a fost lansat din entuziasm şi dragoste pentru arta minunată a lăutarilor noştri, de regretatul folclorist Ilarion Cocişiu — a căpătat cu totul alt conţinut în imaginaţia unora, un conţinut care desfiinţează caracterul şi specificul muzicii noastre populare. Am vrea să nu fim rău înţeleşi: sîntem pentru o dezvoltare creatoare a muzicii noastre populare instrumentale şi sîntem încredinţaţi că această opinie este şi a majorităţii covîrşitoare a folcloriştilor şi muzicienilor noştri. Dar sîntem, categoric împotriva unor denaturări nepermise, afişate cu pretenţia «ridicării pe o treaptă mai înaltă» a muzicii noastre populare.

Nu ştim şi nici nu este locul aici ca să analizăm cauzele care ne-au dus aici. Dar trebuie neapărat să subliniem că în starea actuală a conducerii artistice a orchestrei «Barbu Lăutaru», lucrurile nu puteau evolua altfel. Căci ce fel de «concepţie» are acea conducere artistică a unei orchestre populare romîneşti care admite să se afişeze în public piese de muzică uşoară cu interpreţi şi grupuri de interpreţi de muzică uşoară, ca de pildă «Trio armonia» ?

La prima vedere s-ar părea că Institutului de Folclor îi revine cel puţin o parte din vina lipsei de îndrumare artistică a orchestrei «Barbu Lăutaru». Aceasta însă nu poate sta în picioare.

Mai întîi pentru faptul că în ultima vreme se pare că orchestra «Barbu Lăutaru» a urmărit mai mult scopuri financiare şi mai puţin scopuri artistice — judecînd după numărul, exagerat de mare, de concerte pe care le-a dat în stagiunea trecută şi după tematica şi caracterul unora dintre aceste concerte — ceea ce credem că implică neapărat prioritatea criteriului *afişului*, faţă de acela al artisticului.

În al doilea rînd, pentru faptul că ori de cîte ori au avut prilejul, folcloriştii şi-au spus cuvîntul şi au avertizat asupra primejdiei încă cu mulţi ani în urmă.

Aşa, de pildă, ca să citäm numai un singur exemplu, în iulie 1953, Institutul a organizat o discuţie asupra orchestrei «Barbu Lăutaru», cu prilejul pregătirilor în vederea celui de al patrulea Festival Mondial al Tineretului de la Bucureşti, ultima discuţie — după cîte ştim — la care a participat *întregul colectiv muzical* al folcloriştilor. La această dezbatere s-au făcut serioase obiecţii mai ales asupra stilului unor prelucrări, s-au criticat cu asprime: tendinţa spre virtuozitate în sine (cercetătorul Boris Marcu), lipirea unor punţi şi cadenţe neartistice (Victoria Dosios), aranjamentele orchestrale neadecvate (Ciobanu Gheorghe), etc. etc., concluzia unanimă fiind cel mai bine exprimată de puţinele cuvinte ale prof. Constantin Zamfir: «aranjamentele să fie mai simple» şi orchestra să-şi mai îndrepte privirea şi înapoi, spre stilul pieselor sale simple, dar cu atît mai convingătoare ale începuturilor sale, pentru a evita devierile nedorite.

Dar cine a auzit aceste recomandări şi cine a veghiat ca aceste concluzii ale dezbaterilor şi analizei unui colectiv de specialişti să fie traduse în viaţă ? Aici, negreşit, vina Direcţiei muzicii şi a conducerii orchestrei «Barbu Lăutaru» de a fi lăsat ca ea să meargă de la sine, permiţîndu-i ca să nesocotească îndrumarea competentă a specialiştilor, este foarte mare.

Greşelile vechi ale Direcţiei muzicii din Departamentul culturii încep acum, din fericire să fie îndreptate şi primul rod al atenţiei şi metodelor noi de muncă, în privinţa orchestrelor populare, este însăşi consfătuirea.

Totuşi, credem că nu sînt încă elaborate importante forme de colaborare cu folcloriştii şi mai există tendinţa de a se da recomandări şi soluţii diletantistice fără un studiu prealabil sau măcar o consultare a specialiştilor.

Multe probleme îşi aşteaptă rezolvarea teoretică din partea specialiştilor. Aşa de pildă, cine poate da astăzi un răspuns valabil la întrebarea: trebuie ca orchestrele populare din provincie să-şi pună ca unul din scopurile lor interpretarea unor prelucrări ale compozitorilor noştri?

Căci experienţa de pînă acum a orchestrelor populare arată că în mîna compozitorilor noştri acestea sună de obicei ca o mediocră orchestră simfonică de coarde — sau mai exact: nici a orchestră simfonică (sau măcar semisimfonică!) nici a orchestră populară! Şi este oare nevoie de asemenea compromisuri cînd azi există, în mai toate centrele importante din ţară, în afară de orchestrele populare, colective calificate de orchestre simfonice? Iată o problemă ce credem că nu poate căpăta o soluţie valabilă fără o cercetare şi o analiză multilaterală, confruntată cu experienţa practică. În starea actuală a folclorului nostru, a marei bogăţii a genurilor şi a unei varietăţi regionale a folclorului muzical, chiar şi numai o înţeleaptă valorificare a întregului tezaur folcloric local credem că este o sarcină măreaţă şi suficientă, ce poate fi pusă cu cinste pe stindardul oricărei orchestre populare romîneşti din provincie.

În ce priveşte orchestrele populare mari din capitală, ca orchestre ce trebuie să reprezinte toate regiunile, sînt prea multe de făcut! În locul preocupării de a cînta «mambo» şi alte produse de acest gen, ce bine ar fi dacă orchestra «Barbu Lăutaru» s-ar preocupa mai serios de pildă, de însuşirea stilurilor de interpretare ale muzicii unor regiuni ca Ardealul sau Banatul, de a găsi mijlocul unui schimb de experienţă rodnic cu muzicieni din aceste regiuni, pentru a evita opinii de felul acelora pe care folcloristul le întîlneşte adesea în regiunile «jignite» de o interpretare stîlcită a muzicii locale specifice.

Despre orchestra Radio, orchestra Electrecord, orchestra M.A.I. etc. ce să mai spunem? Programele de muzică populară la posturile noastre de radio — alcătuite în mare majoritate din piese interpretate de aceste formaţii — sînt suficient de monotone şi unilaterale din punctul de vedere al stilului ca să înţelegem necesitatea imperioasă de a întreprinde de urgenţă măsuri eficace, pentru a salva muzica populară difuzată la radio de la puternicile tendinţe de şablonizare şi banalizare.

În fond, cauza acestei şablonizări şi banalizări stă şi în aceia că orchestrele populare din Capitală sînt dirijate de aceiaşi maeştrii — fără îndoială deosebit de talentaţi — astfel încît ei îşi pun aceiaşi pecete a personalităţii lor asupra tuturor formaţiilor pe care le dirijează. Ne referim mai ales la maestrul Ionel Budişteanu şi Nicu Stănescu care apoi influenţează stilul şi concepţia altor dirijori, tocmai datorită personalităţii lor puternice.

II

În discuţiile consfătuirii, mulţi dirijori au vorbit cu entuziasm despre orchestra «Barbu Lăutaru» şi despre realizările acesteia. Unii vorbitori au mers pînă la a propune ca pe lîngă orchestra «Barbu Lăutaru» să se instituie o şcoală practică de dirijori de orchestră populară, în sensul ca dirijorii din provincie să asiste timp de o lună-două la repetiţiile ei şi, sub îndrumarea maeştrilor Ionel Budişteanu şi Nicu Stănescu să-şi perfecţioneze arta.

Experienţa consfătuirii arată însă că conţinutul acestor propuneri poate fi extins şi asupra orchestrei «Barbu Lăutaru» şi a altor orchestre populare mari din capitală, aşa cum se va vedea mai jos.

Se ştie că orchestra «Barbu Lăutaru» şi-a cucerit renumele în primii ani de activitate, prin talentul şi sensibilitatea extraordinară a membrilor ei, fiecare orchestrant fiind un adevărat artist, pasionat de arta lui. Pe atunci, sub îndrumarea Institutului de Folclor, orchestra îşi reînprospăta repertoriul prin efortul comun al dirijorilor şi al tuturor membrilor, acest efort continuîndu-se şi în faza următoare a prelucrării piesei. Fiecare piesă din repertoriu era astfel rodul creaţiei colectivului, problemele de prelucrare fiind dezbătute în colectiv, cu dreptul fiecăruia de a participa la discuţie, dirijorul avînd rolul de a hotărî definitiv asupra soluţiilor. Din păcate, această metodă, deşi acceptată şi azi în mod teoretic de către dirijori (maestrul Ionel Budişteanu a amintit-o în cadrul demonstraţiei practice cu orchestra) nu mai este practicată. Acest lucru poate că se datoreşte în primul rînd faptului că astăzi, în cadrul «Filarmonicei de Stat» orchestrei i se impun un număr exagerat de concerte. Fixarea programului de concerte nu ţine seama de realitatea specifică a acestei orchestre, anume că orchestra populară, spre deosebire de o orchestră simfonică, singură îşi creează «partiturile» şi că deci elaborarea unui repertoriu nou înseamnă nu numai învăţarea partidelor, dar chiar şi crearea lor. Dacă aşa stau lucrurile să ne întrebăm, măcar din curiozitate, cît ar dura pregătirea unui repertoriu la o orchestră simfonică, dacă singură ar trebui să-şi creieze partiturile presupunînd că aceasta ar fi posibil?

Impunîndu-i-se un program exagerat de încărcat (la începutul anului 1957 a fost inaugurat chiar şi primul ciclu de concerte în abonament!), este de la sine înţeles că nu mai putea fi vorba în ultima vreme, decît într-o oarecare măsură de creaţie.

În al doilea rînd, în ultima perioadă, rolul creator al orchestrei este din ce în ce eliminat şi din cauza dirijorilor. Căci, aşa cum ne-a dovedit maestrul Nicu Stănescu chiar şi la consfătuire

prin exemplul metamorfozei «Sîrbei din Muscel», există o inexplicabilă tendinţă de... «simfonic», — cum spunea maestrul — şi o dată cu aceasta desigur şi tendinţa culegerii exclusive din partea dirijorului a laurilor victoriei... Aşa se face că uneori, cînd se critică unele denaturări grave în prelucrarea pieselor populare (şi care nu mai sînt rodul unei munci colective!) dirijorul respectiv se apără replicînd «dar bine! asta-i compoziţia *mea!*»...

De aceea, în sălile de concert ale orchestrei «Barbu Lăutaru» în locul acelui entuziasm şi dăruire patetică a orchestrei ce electriza şi pe cel din urmă spectator, azi nu întîlnim decît o ţinută şi o interpretare corectă şi conştiincioasă (!!) — momentele de intensă trăire artistică fiind foarte rare. În privinţa repertoriului, piesele de adevărat succes triumfal sînt selecţionate, în cea mai mare parte tot din vechiul şi sănătosul repertoriu al primilor ani de activitate.

Iată de ce a constituit o surpriză pentru auditorul obişnuit să simtă pulsul orchestrei populare «Barbu Lăutaru», izbucnirea de entuziasm şi forţă creatoare a tuturor membrilor orchestrei în faţa dirijorilor din provincie, participanţi la consfătuire.

O vitalitate impresionantă, stăpînită de fiorul creator al artistului, a transformat de multe ori cele cîteva zeci de minute de repetiţie în adevărate creaţii artistice.

A prilejuit o mare bucurie constatarea că de fapt membrii orchestrei au rămas — după aproape un deceniu de activitate, în ciuda unei apatii aparente — aceiaşi muzicieni entuziaşti, gata să-şi dăruiască întreaga lor bogăţie sufletească unor maeştri care să modeleze din ea opere ce să reprezinte culmi ale artei noastre populare. A fost de-a dreptul impresionantă ţinuta, disciplina, atenţia şi concentrarea permanentă a tuturor membrilor orchestrei, decenţa şi spiritul colegial manifestat cu prisosinţă în cele trei zile ale consfătuirii.

Un interes neobişnuit au manifestat toţi membrii orchestrei, fără nici o excepţie, faţă de piesele populare aduse de către dirijorii ardeleni, precum şi faţă de stilul specific de interpretare al acestor piese.

Detaliile muzicale şi tehnice (de orchestraţie, armonizare, instrumentaţie, etc.) cerute de dirijorii ardeleni şi bănăţeni au fost urmărite cu maximă precizie şi astfel, poate uneori pentru prima oară de la existenţa ei, orchestra a executat în stilul lor autentic jocuri şi cîntece din sudul Ardealului, din Banat, din Bihor, etc.

Iată că în felul acesta, propunerea unor dirijori de a se organiza schimburi de experienţă între dirijorii din provincie şi orchestra «Barbu Lăutaru» capătă un sens nou şi o perspectivă largă. Anume, ar fi de un folos de nebănuit — atît pentru orchestra «Barbu Lăutaru» cît şi pentru valorificarea folclorului romînesc — ca unii dirijori, ca de pildă Ladislau Miklos (Arad), Nic. Perescu (Caransebeş), I. Braşoveanu (Sibiu), şi cel mai în vîrstă dintre oaspeţi, care a entuziasmat cel mai mult orchestra: Iosif Costa (Oradea) şi alţii, să fie aduşi pe rînd la orchestra «Barbu Lăutaru» pentru cîte o perioadă de cîte trei-patru săptămîni în care ei să instruiască orchestra asupra stilului autentic al regiunii respective.

În felul acesta orchestra şi-ar împrospăta considerabil şi repertoriul cu muzică din toate regiunile ţării, învăţînd totodată, din sursele cele mai indicate, stilul de interpretare al acestora. Căci experienţa consfătuirii arată că eminentul colectiv al orchestrei «Barbu Lăutaru» este capabil să-şi însuşească stilul de interpretare specific ardelenesc, bănăţean, etc., nelipsindu-i decît îndrumarea necesară.

În ce priveşte folosul pe care l-ar avea muzica populară din regiunile respective, ar fi foarte mare. Căci ea s-ar bucura de interpretarea celei mai bune orchestre populare din ţară, cu aparatura orchestrală cea mai mare şi cu nivelul artistic, incontestabil, cel mai ridicat.

III

Ce alte concluzii interesante ne-a mai oferit demonstraţia practică a dirijorilor din provincie?

Aşa cum s-a spus, ea a confirmat, în primul rînd, tezele referatului expus de prof. Tiberiu Alexandru, despre bogăţia şi varietatea folclorului nostru. Dar în acelaşi timp a lăsat să se vadă că dirijorii ardeleni şi bănăţeni fără excepţie, stăpînesc o tehnică demnă de consideraţie şi că promovează o muzică populară autentică, prelucrată artistic cu gust şi sensibilitate, fără exhibiţii şi exagerări care să denatureze caracterul lor specific. Cu toate acestea, muzica prezentată de ei are un caracter nou şi ne referim în special la cea prezentată de dirijorul arădean. Se pare că prezenţa permanentă a unui folclorist specialist pe lîngă orchestra populară din Arad, în persoana lui Ion Florea, însărcinat cu îndrumarea artistică, a dat roade excelente şi această pildă ar merita să fie urmată şi de alte orchestre.

Totuşi, repertoriul interesant şi condiţiile bune în care s-au prezentat dirijorii mai sus citaţi nu pot fi considerate nici ca întîmplătoare, dar nici ca o dovadă a superiorităţii faţă de colegii lor din celelalte regiuni (de altfel, exemple excelente, după cum vom mai vedea, ne-au dat şi alte regiuni!). Pentru această păstrare a autenticităţii repertoriului, orchestrele ardelene şi

bănăţene trebuie să-şi exprime mulţumirile în special... posturilor noastre de radio, care difuzează o muzică ardelenească şi bănăţeană atît de simplificată (de cele mai multe ori frumoasele ritmuri specifice ale brîurilor bănăţene, ale învîrtitelor, purtatelor sau ardelenelor apar complet schematizate), încît i-a obligat ca să meargă «pe picioarele lor proprii», ne avînd ce imita. Căci sîntem convinşi că o mare parte a fenomenelor «ciudate» din repertoriul şi prelucrările unor orchestre populare din provincie, se datoresc influenţelor nefaste pe care le exercită unele exhibiţii ale marilor orchestre populare din capitală, mai ales prin intermediul radioului.

Un exemplu grăitor de acest fel, ne-a oferit şi dirijorul orchestrei din Giurgiu prin a sa «Hora viilor». Această «compoziţie» a dirijorului, prea ne aminteşte de «prelucrările» despre care s-a vorbit mai sus. Aşa cum arăta maestrul Ionel Budişteanu şi prelucrarea dirijorului Botez din Ploieşti a fost monotonă şi încărcată, căci frumoasa piesă «Brîul de la Comarnic» apreciată în unanimitate şi de orchestră, s-ar fi pretat la o orchestraţie mai simplă, dar mai colorată.

O bună impresie ne-a lăsat dirijorul orchestrei populare din Bacău. Aducînd în faţa orchestrei o piesă deosebit de frumoasă prin simplitatea şi eleganţa ei discretă, dirijorul Iancovici a dovedit prin al său «Hangul» că şi Moldova are largi posibilităţi de a îmbogăţi patrimoniul cîntecelor şi jocurilor noastre populare cu piese într-adevăr valoroase. Felul în care a primit orchestra acest joc este, credem, cel mai bun certificat pe care îl poate primi dirijorul şi colectivul său din Bacău.

În sfîrşit, din discuţiile ce au avut loc, atît din cuvîntările oaspeţilor cît şi din cele ale gazdelor se pot trage cîteva concluzii preţioase.

Atît oaspeţii cît şi gazdele au combătut tendinţa de «a îmbrăca melodia de dragul efectelor, cu atît de multe haine încît nu i se mai vede nici faţa», aşa cum a spus simplu, dar cu tîlc, dirijorul orchestrei din Băileşti (reg. Craiova).

A reieşit apoi, dorinţa celor mai mulţi dintre dirijorii orchestrelor populare din provincie de a urma un curs teoretic de perfecţionare profesională. Această idee a fost acceptată în principiu de către reprezentantul Departamentului culturii. Noi am adăuga însă o condiţie: la acest curs ar trebui să fie admişi numai aceia care ar da în prealabil un fel de examen de admitere, la care să dovedească reale calităţi dirijorale, căci nu credem că ar avea prea mult sens ca să se admită la aceste cursuri elemente care au ajuns absolut întîmplător în fruntea vreunei orchestre.

O altă problemă ce credem că ar trebui să constituie obiectul unei preocupări concrete a Direcţiei muzicii din Departamentul culturii (prin circulări, recomandări, articole, etc.) este problema atitudinii organelor locale — Sfatul Popular şi alte instituţii — faţă de orchestrele populare, problemă ridicată de asemenea în cursul dezbaterilor.

Trebuie să ne facem ecoul cerinţelor juste ale dirijorilor şi ale colectivelor lor, ca orchestra populară să fie considerată ca un colectiv indivizibil. Prea des se întîmplă ca să găsim în mentalitatea cutărui sau cutărui funcţionar din organul Sfatului Popular, de care depinde orchestra, rămăşiţe mici burgheze. Aceşti funcţionari consideră că membrii orchestrei au rămas aceiaşi «lăutari» de altă dată şi-i obligă să cînte în grupuri mici, în tarafuri obişnuite, pentru a face faţă cine ştie căror sarcini... «culturale».

Socotim că a sosit timpul să se pună capăt acestei înţelegeri retrograde a fiinţei orchestrelor populare iar dirijorii — aşa cum a spus tov. C. Rădulescu — trebuie să se deprindă cu lupta pentru demnitatea orchestrei şi să combată cu toată energia şi prin toate mijloacele ce-i stau la îndemînă, tendinţele de mai sus.

Sîntem convinşi că în această luptă ei vor găsi înţelegerea organelor, locale de stat şi de partid, desigur cu condiţia ca comportarea colectivului lor să merite consideraţia pe care o are orice colectiv artistic şi orice artist al Republicii noastre Populare.

Probleme administrative, mai grave sau mai simple (ca de ex. problema sediilor neadecvate, a rechizitelor pentru orchestre, etc.) sperăm că — aşa cum a promis tov. C. Rădulescu — vor face obiectul atenţiei Direcţiei muzicii, pentru a se da tot sprijinul ca acolo unde se poate, să se creeze condiţii de lucru din ce în ce mai bune pentru orchestrele populare.

*

Prima consfătuire pe ţară a dirijorilor orchestrelor populare a constituit un admirabil prilej de confruntare a practicii artistice populare din provincie cu observaţiile şi tezele teoretice ale specialiştilor şi ale forurilor care răspund de îndrumarea vieţii noastre culturale.

Rezultatele acestei confruntări trebuie să afecteze, de aceea, nu numai activitatea practică a orchestrelor populare din ţară, ci şi pe cea teoretică a specialiştilor.

Aşadar, în vederea obţinerii unui real folos practic de pe urma consfătuirii, credem că neîntîrziata aplicare în viaţă a numeroaselor sugestii şi soluţii juste are o importanţă covîr-

şitoare, elaborarea măsurilor concrete privind, desigur, în primul rînd Direcţia muzicii din Departamentul culturii şi conducerile artistice ale orchestrelor populare.

Cît priveşte sarcina Institutului de Folclor de a sprijini rezolvarea problemelor practice şi de a da răspunsuri competente la întrebările teoretice puse de dezvoltarea orchestrelor populare, ar trebui ca deocamdată: pe de o parte Institutul să analizeze posibilitatea organizării unei culegeri demonstrative împreună cu dirijorii de orchestre populare din ţară, venind astfel în întîmpinarea dorinţei unora din ei, exprimată la consfătuire, de a face culegeri la sate pentru completarea şi împrospătarea repertoriului lor; pe de altă parte ar trebui ca să se organizeze, fie chiar şi în paginile «Revistei de Folclor», o dezbatere asupra principalelor probleme teoretice ce privesc orchestrele populare, la care să-şi spună cuvîntul, alături de folclorişti, dirijori, compozitori, muzicologi, etc. toţi acei care se interesează de pasionanta problemă a orchestrelor populare.

A. Vicol

Prima sesiune artistică a Casei de creaţie populară din Capitală

Casa de creaţie populară din Capitală a organizat în zilele de 15—16—17 dec. 1957 o primă sesiune artistică a instructorilor formaţiilor artistice de copii. Au participat instructorii de dansuri populare, clasice şi de caracter, profesori de muzică pentru copii, elevi şi profesori ai Şcolii populare de artă, corepetitori pentru dansuri etc., precum şi personalităţi din domeniul artei şi culturii.

În cadrul acestei sesiuni s-au prezentat referate privind activitatea artistică a copilului:
— probleme de actualitate în activitatea artistică de copii (prof. Angela Bîrzotescu).
— trăsături caracteristice în repertoriul formaţiilor artistice de copii (prof. Barbara Havaş);
— dansul clasic în repertoriul formaţiilor artistice de copii (maestra Floria Capsali);
— dansul şi dezvoltarea armonioasă a copilului (Dr. Adrian Ionescu);
— dansul popular în repertoriul formaţiilor artistice de copii (prof. Magdalena Bălan);
— teatrul de copii (Grigore Băjenaru);
— cîntece şi jocuri de copii (Emilia Comişel) precum şi altele mai generale, legate totuşi de munca cu copii ca: metoda aprecierii obiective a personalităţii elevului (prof. univ. Gh. Zapan); creaţia artistică (Acad. Tudor Vianu); muzica de acompaniament în producţiile coregrafice (Gh. Bălan); libretul şi scenariul coregrafic (Tilde Urseanu).

Aducînd în discuţie multiplele probleme ale însăşi vieţii copilului şi drumul pe care trebuie să meargă educaţia sa artistică, această sesiune a pus în faţa instructorilor artistici diversitatea de aspecte ale muncii lor.

Participarea activă la discuţii a împletit partea teoretică a referatelor cu exemple grăitoare rezultate din experienţa instructorilor ce lucrează în acest domeniu.

Spectacolul festiv dat în cinstea sesiunii a prezentat colective artistice fruntaşe ale capitalei.

În încheiere şi în cadrul Decadei culturii în RPR s-au decernat unui grup de maeştri coregrafi, instructori şi activişti în domeniul muncii artistice cu amatori, insigna jubiliară «10 ani de activitate artistică de amatori».

V.M.

Consfătuirea etnografilor şi a specialiştilor în artă populară din cadrul muzeelor

Între 19—21 decembrie 1957 a avut loc la Bucureşti o consfătuire a etnografilor şi specialiştilor în artă populară din cadrul muzeelor.

S-au discutat probleme legate de dezvoltarea sectorului etnografic şi de artă populară în muzeele regionale şi raionale, precum şi cele legate de crearea unor unităţi şi secţii noi. Discuţiile s-au purtat pe marginea cîtorva referate de specialitate:
— problematica şi expunerea colecţiilor etnografice;
— problematica şi expunerea colecţiilor de artă populară;
— experienţa de colecţionare şi organizare a unui muzeu sătesc;
— problematica şi expunerea muzeelor etnografice în aer liber;
— prezentarea realizărilor din ultimii zece ani la Muzeul Satului.

G. C.

Din activitatea artistică a studenţilor

Cu toate că activitatea cultural-artistică a studenţilor se găseşte încă la început, ea se înscrie pe un drum bine precizat cu o orientare clară în problemele de principiu, creîndu-şi astfel premizele unei frumoase reuşite în viitor.

Acest fapt a fost confirmat într-o mare măsură de rezultatele primei consfătuiri cu şefii comisiilor culturale, directorii caselor de cultură şi instructorii artistici care a avut loc între 22 şi 24 noiembrie 1957.

Referatele susţinute s-au centrat în jurul problemelor puse de necesitatea găsirii formelor celor mai variate şi eficace în organizarea activităţii cultural-artistice a studenţilor, cît şi a problemelor ridicate de conţinutul şi forma prezentării creaţiilor artistice fie ele culte sau populare.

Referatul susţinut de Tojan Antonie — şeful comisiei culturale a C.V.A.S. — Iaşi — a înfăţişat pe larg formele şi metodele folosite în activitatea artistică cu studenţii; metode izvorîte din înţelegerea profundă a vieţii şi mentalităţii studenţilor. El aduce exemple interesante pentru toate celelalte colective ceea ce ni se pare însă, cu deosebire valoros este metoda de lucru a orchestrei de muzică populară a Institutului Alex. Ion Cuza din Iaşi. Membrii orchestrei au organizat o serie de culegeri de teren în urma cărora şi-au îmbogăţit mult repertoriul cu piese autentice valorificînd în acest fel folclorul muzical regional.

Atacînd problema repertoriilor formaţiilor corale Gh. Bălan, de la Casa de creaţie a Capitalei a arătat necesitatea de a se da o importanţă sporită cîntecelor studenţeşti şi cîntecelor de masă, urmărindu-se totodată o înoire a repertoriilor.

O altă problemă interesantă expusă de referat a fost cea a legăturii care trebuie să existe între formaţiile corale studenţeşti şi formaţiile căminelor culturale. În acest sens studenţii timişoreni ar putea folosi din plin experienţa corurilor săteşti cu tradiţie din regiune, cum ar fi spre exemplu corul căminului cultural din Chizătău.

Legată în mod special de preocuparea pentru valorificarea folclorului, a fost şi expunerea despre dansul popular în interpretarea formaţiilor amatoare studenţeşti.

Dansul popular capătă în cadrul formaţiilor artistice o funcţie nouă, cea de spectacol. În raport cu aceasta mijloacele de exprimare trebuie să fie altele, adecvate atît cerinţelor scenice, cît şi necesităţii de a transmite în modul cel mai viu conţinutul de idei al dansului.

Privit din acest punct de vedere rolul instructorului are o deosebită importanţă. El are chemarea nu numai de a da formă scenică materialului folcloric brut, dar în special, să găsească mijloacele cele mai adecvate, mai grăitoare cu ajutorul cărora să poată reda cît mai clar esenţa dansului executat. Astfel privită, munca instructorului devine o muncă creatoare. Pentru a ajunge însă la acest stadiu — atît el cît şi întreg colectivul trebuie să pornească de la o amănunţită cunoaştere şi studiere a materialului folcloric.

În concluzie referatul subliniază necesitatea adaptării dansurilor populare cerinţelor spectacolului, fără a dăuna prin aceasta autenticităţii şi veridicităţii lor folclorice.

Dintre discuţiile variate şi interesante purtate pe marginea referatelor ne vom opri în special asupra acelora care au abordat aspecte legate de valorificarea folclorului de către formaţiile studenţeşti.

În acest sens tov. Apetrei Nicolae — instructor la ansamblul I.S.E.P. — V.I. Lenin — Bucureşti, a subliniat rolul pozitiv pe care l-a jucat prima trecere în revistă a formaţiilor artistice studenţeşti atît din punct de vedere artistic cît şi propagandistic. Vorbitorul s-a ridicat împotriva aducerii pe scenă a dansurilor prezentate naturalist, condamnînd părerea acelora ce consideră prelucrarea artistică a dansurilor drept o denaturare a lor.

Între alte propuneri interesante, el a cerut înfiinţarea unui cenaclu al coregrafilor pe lîngă Casa de cultură a studenţilor. Una dintre greutăţile cele mai mari, semnalate în munca echipelor de dans studenţeşti, este lipsa costumelor originale, adecvate dansurilor ce se pun în scenă.

Alţi vorbitori au abordat problema deplasărilor pe teren, cerînd ca echipele studenţeşti să fie însoţite de oameni, competenţi de la Casa centrală de creaţie populară.

De asemenea s-a discutat şi despre dansurile cu subiect, criticîndu-se în unele cazuri lipsa lor de idei şi tendinţele proletcultiste în montare.

Din toate discuţiile purtate s-a desprins ca o trăsătură generală dorinţa participanţilor de a aduce un ajutor real muncii cultural-artistice studenţeşti, dorinţa concretizată printr-o serie de propuneri dintre care vom nota cele mai interesante:

— Constituirea în Bucureşti a unui cenaclu al coregrafilor care activează în rîndul formaţiilor de dans. El va avea ca obiective îmbogăţirea cunoştinţelor instructorilor prin expuneri teoretice şi procurarea condiţiilor materiale pentru iniţierea de culegeri de teren.

— Editarea unui buletin periodic de îndrumare a muncii cultural-artistice (liste de repertorii pentru cor, orchestre, teatru, texte pentru brigăzi etc.)

— Verificarea tuturor instructorilor din ţară care activează în rîndul studenţilor, cu ajutorul Casei de creaţie.

— Stimulare morală şi materială a formaţiilor.

— Organizarea schimburilor de experienţă pe specialităţi, la nivelul centrului universitar.

— Crearea de cabinete metodice de îndrumare a muncii cultural-artistice.

— Organizarea unui concurs în colaborare cu Uniunea Compozitorilor pentru a realiza imnuri studenţeşti, specifice institutelor de învăţămînt superior din ţară.

— Sesiuni din 2 în 2 ani cu comunicări şi vizionări de spectacole.

Entuziasmul şi seriozitatea care domină activitatea artistică a studenţilor impune din partea tuturor celor care se ocupă de culegerea şi prelucrarea materialului folcloric, să sprijine şi să îndrume formaţiile universitare, să le pună la dispoziţie cele mai valoroase şi realizate producţiuni populare, cultivînd astfel în rîndurile tineretului studios interesul şi dragostea faţă de folclor.

Pe această linie este necesar ca formaţiile artistice studenţeşti să stabilească legături cît mai strînse atît cu Institutul de Folclor din Bucureşti cît şi cu filiala sa din Cluj, care ar putea să le pună la dispoziţie nu numai un material bogat ci şi îndrumări în ceea ce priveşte justa valorificare a folclorului.

De asemenea cenaclurile studenţilor ar putea organiza discuţii la care să participe şi specialişti din partea Institutului de Folclor.

Un ajutor în munca de valorificare a creaţiilor populare de către echipele studenţeşti, sîntem convinşi că va veni şi din faptul că începînd din anul şcolar 1957—1958, la facultăţile de filologie din ţară s-au creat cursuri speciale de folclor. Studenţii care audiază aceste cursuri şi care vor primi o temeinică pregătire folclorică — îmbinînd cunoştinţele teoretice cu practica de teren — vor putea fi şi activişti de seamă ai mişcării artistice studenţeşti.

În acelaşi sens ar trebui să fie îndrumaţi şi studenţii cursurilor de folclor de la Conservatorul de muzică « Ciprian Porumbescu », unde de mai mulţi ani această disciplină este predată în mod sistematic.

A. G.

Un sfert de veac de la moartea lui Simion Rusu

În primăvara anului 1932 murea la Archiud, un sat din marginea estică a cîmpiei ardelene, în apropiere de Reghin, folcloristul Simion Rusu. Era avocat şi abia împlinise treizeci de ani (22 mai 1902—2 mai 1932). Doi-trei prieteni, în frunte cu Aurelian Borşianu, s-au grăbit atunci să publice cîteva notiţe asupra vieţii şi activităţii lui Simion Rusu şi apoi uitarea s-a aşternut tot mai nemiloasă peste mormîntul de la Archiud. Şi totuşi, timp de zece ani, Simion Rusu — cunoscut şi sub numele de Simion Rusu-Cîmpeanu — a fost unul din cei mai activi folclorişti ardeleni îmbrăţişînd aproape toate genurile folclorului literar: doinele, horele, baladele, strigăturile, colindele, snoavele, basmele, descîntecele, leacurile bătrîneşti, proverbele, cimiliturile etc. Aria sa de observaţie şi înregistrare folcloristică a fost ţinutul dintre oraşele Bistriţa şi Reghin şi mai ales satul său natal, Archiudul, asupra căruia a scris şi un studiu monografic. Rodul culegerilor sale, care a fost foarte bogat, s-a publicat în diferite periodice şi volume. Simion Rusu a colaborat astfel, între anii 1922 şi 1932, la *Cultura poporului* (Cluj), la *Comoara satelor* (Blaj), la *Şezătoarea*, la *Tudor Pamfile*, la *Izvoraşul*, la *Doina* (Jorăşti-Covurlui), la *Semănătorul* (Reghin) etc. Primul său volum de poezii populare, întitulat *Scînteuţe*, a apărut la Reghin în 1923, pe cînd era elev al liceului romînesc de acolo, cu o prefaţă scrisă de profesorul Dimitrie Murăraşu. Un al doilea volum de *Scînteuţe* a apărut la Gherla în 1924. În acelaşi oraş, la tipografia A. Tudoran, a tipărit în 1927, în colaborare cu Aurelian Borşianu, un volum de *Descîntece şi leacuri*, iar în 1928 o plachetă de *Poveşti ardeleneşti*. La Cluj în editura Al. Anca, a dat la iveală, în 1929, şi o culegere de *Colinde*. În toate aceste culegeri se observă un adînc spirit de observaţie şi un gust ales. Simion Rusu, în limbă şi preocupări, continua tradiţia lui Ioan Pop-Reteganul. Pe lîngă culegerile de folclor, Rusu a scris şi un însemnat număr de monoloage şi piese poporale: *Teofil* (1925), *Drotarul* (1925), *Cîntecul cocoşului* (1925), *În calea duşmanului* (1925), *Vrăjitoarea* (1925), *Pedeapsa păcatului* (1925), *Şolomonarul* (1926), *Primăriţa* (1926), *Petecul lîngă spărtură* (1926), *Zmeul l-a însurat* (1926), *Toderică beţivul* (1926), etc.

În piesele sale, dintre care de o mai largă circulaţie s-au bucurat « Primăriţa » şi « Vrăjitoarea », Rusu a combătut superstiţiile şi a reflectat scene reale din viaţa satelor ardeleneşti. « În calea duşmanului » e o piesă legată de amintirea anului revoluţionar 1848.

Rusu a fost şi un poet liric de o remarcabilă duioşie, precum şi un pastelist fin şi bogat în nuanţe. Volumul său de poezii originale, *Flori de mai*, apărut la Reghin în 1930, anunţa un poet de netăgăduite posibilităţi. În acelaşi timp pregătea şi un roman, *Pasărea morţii*, din care a publicat unele fragmente în ziarul « Semănătorul » din Reghin (1930, nr. 5—6, 12). Folcloristul, autorul dramatic, poetul şi romancierul Simion Rusu a fost însă şi un însufleţit ziarist, scriind numeroase însemnări şi articole pentru popor.

Opera sa folcloristică reprezintă o contribuţie remarcabilă în mişcarea folclorului romînesc, aşa încît un studiu bio-bibliografic asupra lui Simion Rusu ar putea fi util tuturor celor ce urmăresc problemele de folclor.

V. N.

Melodia dansului Banu Mărăcine și dansurile haiducești în feudalism

R. Ghircoiașiu publică în buletinul «Studii muzicologice» nr. 4 din 1957 un articol cu acest titlu.

Studiul a făcut obiectul unei comunicări, ce a avut loc la Sesiunea generală științifică a Academiei R.P.R. din 2—6 iulie 1956. Articolul de față reprezintă textul revăzut în urma discuțiilor desfășurate în ședința de comunicare.

Bazîndu-și cercetările pe o bogată bibliografie romînă și străină, autorul își propune să facă «o reconstituire istorică a evoluției» melodiei ce aparține dansului «Banu Mărăcine», punînd în același timp cîteva probleme de istorie muzicală comparată.

Studiile de acest gen, după cum ne-o dovedește și ciclul de articole din revista «Sovetskaia muzîka» semnate de prof. E. V. Ghippius, sînt foarte prețioase, întrucît ele permit ca prin cercetarea unor porțiuni relativ mici, dar concrete, din folclor să fie dezvăluite unele din legile valabile pentru evoluția istorică a unor capitole mai mari din folclor.

Din păcate însă, în studiul de față, intenția autorului nu a putut fi realizată. Din exemplele prezentate în articol nu se desprinde o evoluție istorică a melodiei dansului «Banu Mărăcine».

Aceasta se datorește în primul rînd faptului că autorul folosește noțiunea de «variantă» într-un sens ciudat, datorită căruia melodii străine unele de altele, avînd ca elemente comune doar unele intervale disparate, sînt socotite variante. Din cele peste 30 de exemple date de autor, în realitate nu avem de a face decît cu un număr de 3—4 variante ale dansului «Banu Mărăcine», variante care nu prezintă stadii diferite de dezvoltare ale melodiei respective. Asemenea elemente, cum sînt cadențele pe dominantă și tonică, luate izolat, nu pot confirma înrudirea unor melodii anumite. Ele sînt comune unei grupe foarte mari de melodii atît în muzica cultă, cît și în cea populară, în aceasta din urmă marcînd doar un strat folcloric anumit de proveniență mai recentă.

Datorită structurii sale cristalizate, cu un caracter specific tonal, melodia dansului «Banu Mărăcine» nu poate constitui un obiect fructuos pentru o cercetare de acest gen. Pentru un asemenea studiu e bine să se aleagă o melodie, care poartă în sîmburele său elemente, ce amintesc originea sa veche și ale cărei variante ne oferă nu numai posibilitatea fixării unor date calendaristice a publicării lor, ci și pe aceea a urmăririi unei evoluții muzicale, de la vechi la nou.

Cercetarea *evoluției istorice* a unor piese sau genuri folclorice nu poate fi realizată decît dacă ea este făcută pe o *bază teoretică*.

Poate că cercetînd și colecția folclorică nepublicată a Institutului de Folclor, autorul ar fi avut posibilitatea ca, folosind un număr mai mare de variante reale ale melodiei, să pună baza teoretică necesară studiului său.

Seriozitatea autorului, atît în alegerea bibliografiei, cît și în expunerea problemelor, ne îndreptățește să credem că, revizuindu-și parte din pozițiile pe care se situiază va putea aduce, prin studiile sale, un aport prețios la cercetările istorice ale folclorului muzical.

E. C.

Oaspeți de peste hotare la Institutul de folclor
Prof. dr. Stoian Djudjev

Printre multele vizite din ultima vreme, este îmbucurător de relatat că, în cadrul schimbuluicultural cu țara prietenă Bulgaria, a fost delegat în anul acesta cunoscutul folclorist și muzicolog Stoian Djudjev din Sofia să stabilească legături de colaborare cu Institutul de Folclor din București.

Stoian Djudjev și-a cîștigat un renume în folcloristică încă cu 25 de ani în urmă, prin studiile sale asupra ritmului cîntecului popular bulgar, concretizate atunci în lucrările: «Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare», Paris 1931 și «Die Zeitmessung in der orientalischen Musik», Archiv für Geschichte der Philosophie, vol. XL, nr. 2, Berlin 1931. Studiul acestei probleme a rămas preocuparea sa principală, după cum dovedesc lucrările ulterioare: «Proizhod na taktovete v narodnata ni muzika» (Originea măsurilor în muzica noastră populară), Bălgarski peceat, an. I, vol. 2, Sofia 1933; «Akțent i ritm. Rolea na iktusa v stiha i v melodiata» (Accent și ritm. Rolul ictusului în vers și melodie), Rodna pesen, an. VI/2, Sofia 1933; «Ritmăt kato gheometria văv vremeto» (Ritmul ca geometrie în timp), Muzikalen jivot, an. II/3, Sofia 1935.

Prețuind însă importanța covîrșitoare a cunoașterii generale a terenului în cercetarea unui domeniu special, Stoian Djudjev a dus și o asiduă și temeinică muncă de cercetare practică. Unele rezultate le-a făcut cunoscute în publicații: «Tanțăt kato vălșebstvo» (Dansul ca magie), Zlatorog, an. XVIII/5, Sofia 1937; «Bălgarska narodna choreografia» (Coregrafia populară bulgară), Sofia 1945; «Elena Jankova i pesnite na Besarabskite bălgari» (Elena Jancova și cîntecele bulgarilor din Basarabia), Sofia 1952; altele au stat la baza elaborării cursului de folclor, predat la Conservatorul din Sofia și publicat de Catedra de știința muzicii sub titlul «Teoria na bălgarskata narodna muzika» (Teoria muzicii populare bulgare) vol. I — Ritmica și metrica, 1954; vol. II — Melodica 1955 și vol. III — Morfologia și Prozodia, 1956.

Temeiurile discuţiilor purtate de St. Djudjev cu cercetătorii Institutului de Folclor din Bucureşti sînt astfel clare. L-a interesat în mod deosebit experienţa dobîndită în cercetările pe teren, metoda de culegere de la primele investigaţii pînă la fixarea problemelor speciale şi căutarea materialului pentru soluţionarea lor, mijloacele tehnice folosite şi materialul adunat şi studiat din regiunile cercetate monografic. Cîteva aspecte ale muncii de teren în ţara noastră i-au putut fi transmise şi cu ocazia trecerii prin două regiuni folclorice importante: Năsăudul şi o parte din zona subcarpatică.

St. Djudjev a acordat de asemenea atenţie deosebită spinoasei probleme a metodei de transcriere a melodiilor şi a discutat-o în repetate şedinţe cu specialiştii Institutului de Folclor. Aceasta a făcut ca cele două comunicări, ţinute de d-sa în cadrul şedinţelor de lucru ale colectivului ştiinţific din Institutul de Folclor, şi anume: « Ritmul în muzica populară bulgară» şi « Cîteva aspecte ale melodicii populare bulgare», să pună problemele mai mult din punctul de vedere al căutătorilor unor sistematizări şi formulări valabile şi necesare în transcriere. În acelaşi timp însă St. Djudjev a intervenit cu interesante contribuţii în discuţia purtată asupra studiului vieţii cîntecului popular şi, pornind de aci, s-a oprit asupra importanţei cercetării fondului artistic comun al popoarelor din regiunea balcanică. Deci interesele ştiinţifice comune existînd, ele vor trebui să ducă la o colaborare efectivă între folcloriştii celor două ţări, la acţiuni de cercetare şi studii intreprinse pe baza cunoaşterii, de o parte şi de alta, a valorilor naţionale.

A. S.

Prof. Rosetta Del Conte În zilele de 27, 29 septembrie şi 5, 11 octombrie crt., Institutul nostru a primit vizita doamnei Rosetta Del Conte, profesoară de limba şi literatura romînă la Universitatea din Milano.

Preocupările domniei sale din ultimul timp se îndreaptă îndeosebi asupra elementelor folclorice în arta veche romînească. Pe lîngă informaţiile culese în arhiva noastră, domnia sa a făcut şi o călătorie de studii la mînăstirile din nordul Moldovei. căutînd pe teren elemente necesare documentării unui studiu ce se află sub tipar în Italia. Cultura veche romînească precum şi folclorul nostru au găsit în persoana doamnei profesoare R. Del Conte un sol pe cît de devotat cauzei pe care o reprezintă în Italia, pe atît de doritor să adîncească legăturile cu ţara noastră.

S. C. S.

Cîntece de pe Jiu. Cu volumul « Cîntece de pe Jiu» se inaugurează în colecţia « Biblioteca pentru toţi» publicarea unor culegeri de folclor inedite, alcătuite atît de folcloriști specialiști, cît şi de culegători amatori, cu scopul de a face cunoscute producţiile artistice ale poporului nostru.

Culegerea pe care o semnalăm este rodul muncii unui harnic şi pasionat culegător de folclor Constantin I. Măciucă-Die, care, începînd încă din 1905 pe cînd era învăţător în comunele Bîrzeiul-de-Pădure şi Capul Dealului-Gorj, aduna cu dragoste şi grijă cîntece şi doine auzite prin părţile locului. Pasiunea de culegător s-a manifestat pînă în 1917 cînd C. I. Măciucă-Die a fost victima războiului. Manuscrisul a fost pus la dispoziţia editurii de către Constantin Şt. Niculescu din comuna Izvoarele. Materialul, după însemnările autorului, este cules în cea mai mare parte din comuna Izvoarele, raionul Filiaşi, regiunea Craiova şi din comunele Bîrzeiul de Pădure, Capul Dealului, Bîrzeiul de Gilort, Turcenii de Sus, Valea Seacă, Rugi, sate din regiunea de nord a Olteniei.

Culegerea însumează 363 de cîntece: cîteva fragmente de cîntece epice, de ritual, sociale, de cătănie, de dor şi de dragoste (în cea mai mare parte) şi cîntece satirice.

Iniţiativa editurei E.S.P.L.A. de a publica culegeri de folclor inedite, reprezintă o iniţiativă preţioasă. Riscul de a publica materiale uneori cunoscute este recompensat pentru cercetarea ştiinţifică, prin cunoaşterea profilului folcloric al cîtor mai multe regiuni. Mai mult decît atît însă, se poate adăoga că unele din aceste materiale, cuprind realizări ce dovedesc o veche tradiţie folclorică. Uneori răsare cîte un vers care sintetizează în cuvintele sale puţine o adevărată operă de cizelare artistică. Imagini viu colorate apar astfel într-un context care poate să fie uneori banal, alteori însă întrezărim o întreagă lume de gînduri, de sentimente şi de fapte. Iată de pildă cîteva din aceste versuri:

Frunzuliţă bob orez,
Eu pe deal, mîndra pe şes
O cunosc numai pe mers.

sau

Frunză verde de-o sulfină,
Rămîi, Preduță-n grădină
Că eu mă duc ca o străină
Cu doi trandafiri în mînă.
Să umbli tot cît trăești
Ca mine nu mai găsești:
Așa naltă și subțire
Și la trup făcută bine;
Cu buzele chilifar,
Gurița pahar de cleștar
Cu sprincenele cănite,
Numai junghiuri și cuțite.

sau

Frunză verde trei smicele,
Umblă neica să mă-nșele;
El atunci m-ar înșela
Cînd ar ști a număra
Penele dupe doi cuci,
Atuncea și nici atunci.

Întreaga gamă a motivelor populare ca și studiul genezei faptului folcloric nu vor putea fi făcute în bune condiții de cît în măsura în care vor fi puse în circulație cît mai multe materiale de acest gen. Aspectele sociale atît de variate ale folclorului nostru au încă nevoie de materiale și studii noi pentru a fi mai bine puse în lumină. Se vor putea pe de altă parte, pe calea aceasta, sublinia acele elemente a căror circulație pe aria unor provincii sau unor regiuni, au devenit tipice pentru anumită categorie de așezări omenești. « Cîntecele de pe Jiu» nu epuizează desigur întreg repertoriul atît de bogat al acestei regiuni, ele constituie însă un bun început care, sperăm, va fi urmat și de alte publicații asemănătoare.

S.-C.S.

O nouă cale de valorificare a folclorului coregrafic

Mai mult poate decît în alte domenii artistice în muzică și dans problema legăturii dintre creație și sursa folclorică a constituit și constituie subiect de discuție și nu arareori de controverse.

Dacă majoritatea celor care dezbat o asemenea temă se declară de acord cu necesitatea unei filiațiuni folclorice, fie ea abia perceptibilă, în privința modului de preluare a motivului popular, părerile contradictorii se reflectă practic în formele diverse pe care le îmbracă creația. Domeniul compoziției muzicale ne-a oferit în acest sens în decursul anilor, mult mai multe exemple de înțelegere diferită a rolului pe care trebuie să-l joace inspirația folclorică. În dans însă, poate cu excepția unor balete cu caracter popular, pînă în momentul de față, dominantă s-a dovedit concepția potrivit căreia dansul popular trebuie să constituie nu numai sursa de inspirație, ci însuși materialul propriu-zis al compoziției. În acest sens coregraful are menirea de a transforma un fapt folcloric într-un spectacol, prin aranjamentul scenic al jocului sau îmbinarea mai multor motive într-un tot omogen.

Evoluția grupului experimental « Miorița», de sub conducerea artistică a Verei Proca, marchează apariția unei alte atitudini față de rolul pe care îl are folclorul în compoziția coregrafică.

Pornind de la cunoașterea aprofundată a formelor multiple de manifestare artistică a poporului, de la unele tradiții și obiceiuri legate de viața lui, Vera Proca ne-a dat o creație nouă în care folclorul se reflectă prin intermediul personalității și viziunii artistei, într-o formă care păstrează esența jocului popular și numai acele forme plastice pe care coregrafa le socotește caracteristice.

Înțelegînd jocul popular nu ca o manifestare singulară, ci ca o formă organic sudată într-un întreg complex artistic ce cuprinde în aceeași măsură, muzica, plastica, poezia, chiar teatrul, Vera Proca a urmărit să realizeze în cadrul grupului său unitatea lor într-o nouă expresie artistică.

Folosind creațiile școlii de muzică românească, un cadru plastic inspirat și care pune în valoare în primul rînd tematica dansurilor, coregrafa a reușit să dozeze just echilibrul tuturor acestor elemente componente, dînd întregului spectacol un aspect unitar și armonic.

Nu întîmplător, cunoscînd aceste date, vom înțelege de ce coregrafa consideră producția sa drept dans de concert și încearcă să o situeze în domeniul coregrafiei pe un plan asemănător cu cel al muzicii de cameră în domeniul compoziției.

De aceea desfășurarea de mase și amploarea nu constituie o preocupare, locul lor fiind luat de grija pentru expresivitatea maximă cu mijloace reduse, de exprimarea prin cîteva trăsături esențiale a unor sentimente majore, de unitate și stil în execuție.

Ar fi greșit însă să presupunem că acest nou mod de valorificare a folclorului ar reflecta mai puțin elocvent esența jocului popular românesc, decît simpla lui prelucrare. Cunoscînd în mod nemijlocit jocul românesc, Vera Proca a înțeles că spre deosebire de dansurile altor popoare el se caracterizează printr-o mare varietate și expresivitate ritmică. De aceea în cele mai multe

din compoziţiile sale mişcarea este susţinută de ritmuri foarte variate, întreaga realizare tinzînd să redea ceea ce caracterizează esenţa jocurilor noastre.

Dar nu numai împrumutarea unei forme de exprimare populară constituie trăsătura de unire cu folclorul, ci însăşi tematica aleasă care îşi găseşte rădăcinile în viaţa şi sufletul poporului. Credinţele, obiceiurile, humorul, duioşia, vitalitatea, dragostea de viaţă şi de muncă, iată numai cîteva din elementele care au putut inspira dansuri atît de variate, pornind de la lirismul simplu al « Cîntecului de leagăn » şi grava solemnitate a « Dansului de nuntă », pînă la dezlănţuirea orgiacă din « Bacanală » sau de la humorul fin al « Păpuşilor ţărăneşti » şi glumeţul « Ţăndărică la horă », pînă la grotesca apariţie a nebunei satului « Baba Ilinca ».

Dacă ar fi să analizăm fiecare din dansurile grupului, am observa că diferitele teme îşi găsesc tot atît de variate şi caracteristice moduri de expresie, rezultate din ilustrarea unui sentiment, întîmplare sau conflict, prin intermediul gîndirii, inspiraţiei şi originalităţii artistei.

Succesul pe care grupul experimental « Mioriţa » l-a obţinut atît în spectacolele date cît şi în recitalul televizat, căldura cu care publicul şi iubitorii de artă adevărată au primit această încercare de a găsi un nou drum în valorificarea dansului popular, se datoreşte faptului că realizările Verei Proca corespund tendinţei generale a creatorilor noştri, de a ridica inspiraţia populară spre culmile cele mai înalte ale artei culte.

A. G.

Jurnal of American Folklore despre arta populară în Romînia

În Jurnalul de Folclor American, volumul 70 din octombrie-decembrie 1957, a apărut o recenzie despre volumul *Arta populară în Romînia*, publicat de colectivul ştiinţific al Muzeului de Artă Populară din R.P.R.

După ce vorbeşte despre ilustraţiile ce însoţesc textul, pe care le consideră atît de frumoase şi de artistice încît crede că ele vor trezi, în fiecare cititor ce le va privi, dorinţa de a vizita Romînia şi de a vedea în persoană obiectele înfăţişate, autorul articolului arată că volumul este împărţit în patru capitole care tratează respectiv despre:

— locuinţe şi biserici,
— costume naţionale şi podoabe,
— ceramică,
— pictură pe sticlă, sculptură în lemn şi încondeierea ouălor.

Mai departe autorul recenziei din Jurnalul de Folclor American spune că, prin format şi prezentare, volumul romînesc aminteşte publicaţiile lui Roar Hauglid, despre arta nativă din Norvegia.

În ce priveşte fotografiile de case, textile (în special costumele), sculpturi în lemn, ceramică şi zugrăveli pe lemn, autorul le declară interesante, nu numai datorită frumuseţii lor, dar şi faptului că dau posibilităţi de comparare, care permit un studiu mai amănunţit între aceste exemplare ale artei populare romîneşti şi alte exemplare similare, aparţinînd unor regiuni diferite din Europa. Aceste comparaţii aduc din nou în discuţie valoarea doctrinei posibilităţilor limitate. Costumul naţional romînesc este foarte diferit de costumul ţărănesc Hardanger, totuşi dacă se face o comparaţie între costumele ţărăneşti din Romînia, Polonia, Olanda şi Norvegia, limitările de textile şi podoabe ale vestmintelor devin foarte aparente. Aceste limitări devin şi mai evidente dacă se procedează la o comparaţie, de pildă, între crucile de lemn aflate în regiunea Ploieşti şi crucile sculptate ale bisericilor norvegiene; de asemenea între lăzile de zestre sculptate şi zugrăvite şi *Rosemaling*-urile, lăzi decorate scandinave sau dulapurile pictate olandeze.

Autorul articolului mai atrage atenţia asupra interesului ce-l reprezintă şapte din fotografiile de icoane pictate pe sticlă, toate executate în Transilvania în secolul al XIX-lea. El declară că arta picturii pe sticlă este răspîndită în numeroase ţări, dar că mijlocul de execuţie al artiştilor romîni nu este cunoscut de folcloriştii străini. Mai departe autorul recenziei se plînge de faptul că nu s-au dat suficiente explicaţii despre această artă şi că s-au publicat numai ilustraţii necolorate, în negru şi alb, purtînd indicaţii sumare.

El încheie articolul exprimîndu-şi speranţa că un specialist romîn se va ocupa de acest subiect şi că, într-un viitor apropiat va apare o lucrare ştiinţifică tratînd despre această artă atît de interesantă.

Răspundem revistei americane că la Eisenach a apărut încă din 1952, o lucrare semnată de Wendt, intitulată *Rumänische Ikonen Malerei*, care tratează despre această artă, că se află sub tipar o lucrare ştiinţifică, documentată a prof. Ion Muşlea, care va apare în curînd, şi că Editura I.R.R.C.S. va publica şi ea o lucrare bogat ilustrată asupra acestei teme, destinată mai cu seamă publicului de peste hotare, alcătuită de C. Irimie şi M. Focşa.

G. G.

ACTIVITATEA FOLCLORISTICĂ INTERNAȚIONALĂ

Conferința anuală a I.F.M.C.

A zecea conferință anuală a Consiliului Internațional de Muzică Populară a avut loc în Copenhaga între 22 și 27 august 1957 la invitația Consiliului Danez de Folclor și a Muzeului național Danez.

Cele patru sesiuni au fost consacrate ședințelor membrilor, în cursul cărora s-au citit referatele lui Thorkild Knudsen (Copenhaga), Kurt Reinhard (Berlin), Vinko Zganec (Zagreb), Raina Katzarova (Sofia), Erik Dal (Copenhaga), Bruno Netti (Detroit), Lajos Vargyas (Budapesta) și Willard Rhodes (New York). S-a discutat de asemeni activitatea I.F.M.C-ului. Au avut loc două sesiuni generale în cursul cărora au prezentat discuri, însoțite de comentarii Rolf Myklebust (Oslo), Marian Sobieski (Varsovia) și Claude Marcel-Dubois (Paris). Arnold Bake (Londra și Amsterdam) a prezentat și un film.

Referatele și o dare de seamă privind conferința vor fi publicate în Jurnalul Cons. Int. de Muz. Pop., vol. X, ianuarie 1958. A prezidat Erik Dal.

Conferința anuală a consiliului din 1958 va avea loc la Liège (Belgia) de la 28 iulie la 2 august.

G. G.

Conferința internațională pentru notarea dansului popular

Institutul de Folclor de pe lîngă Academia de Științe din Berlin a organizat împreună cu Institutul de cercetări de artă populară din Lipsca, o Conferință internațională de cercetare și notare a dansului popular.

Conferința s-a ținut la Dresda de la 1—5 octombrie 1957. Au luat parte circa cincizeci de invitați de specialități diferite dar pentru care domeniul dansului constituie o preocupare comună: profesori universitari, cercetători în domeniul dansului popular, etnografi, maeștri de balet, pedagogi, dansatori etc.

Au participat reprezentanți din următoarele țări: Anglia, R.P.Bulgaria, Republica Cehoslovacă, R.D.Germană și R.F.Germană., R.F. Iugoslavia, R.P. Polonă, R.P. Romînă, R.P. Ungară.

În cadrul conferinței s-au ținut douăzeci și cinci de referate.

Cele mai multe s-au centrat în jurul sistemului preconizat și construit de Rudolf von Laban: Kinetografia.

Rudolf von Laban, o personalitate pregnantă în domeniul coregrafiei moderne, fost dansator, coregraf și un însemnat teoretician al dansului, cunoscut în întreaga lume prin publicațiile sale: *Die Welt des Tänzers*, 1920; *Choreographie I*, 1926; *Ein Leben für den Tanz* 1935, a enunțat în anul 1928 în *Schrifttanz* 1928—30 (două caiete) sistemul de notare al mișcării: kinetografia. Actualmente funcționează un institut de kinetografie «Laban Art of Movement Centre» la Adleston (Anglia).

Kinetografia este un sistem general de notare a mișcării, în sensul că poate cuprinde dansul, gimnastica, sportul, munca și orice mișcare din viață.

Se bazează pe principiul succesiunii imaginilor ca și la film, adică fixează momente succesive cît mai apropiate în desfășurarea mișcării și legătura dintre ele ne dă profilul ei.

De fapt acest principiu trebuie să stea la baza oricărui sistem de notare a mișcării construit în mod obiectiv, logic și care pornește de la anatomia, fiziologia și biomecanica mișcării omului.

În legătură cu sistemul kinetografic au referit următorii:

Albrecht Knust — kinetograf — din Essen-Werden, R.F.G.: 1) *Dezvoltarea kinetografiei* 2) *Analiza și notarea mișcărilor de grup* 3) *Notarea kinetografică a diferitelor dansuri naționale.*

Pino Mlakar — profesor din Liubliana, R.F. Iugoslavă: *Introducerea sistemului Laban-Knust în Iugoslavia.*

Dr. Emma Lugossy, conferențiară, Budapesta, R.P. Ungară: 1) *Rolul kinetografiei în cercetarea dansului popular maghiar* 2) *Kinetografia ca materie obligatorie în școlile de specialitate din Budapesta.*

Maria Szentpál, profesoară de kinetografie, Budapesta, R.P.U.: *Probleme metodice și didactice în kinetografia dansului popular maghiar.*

Ann Hutchinson — New York: *Sisteme de notare a mișcării înainte și după Laban.*

Lisa Ulman — Director la Institutul Laban din Adleston, Anglia: *Kinetografia Laban în slujba muncii și a jocului.*

Dr. Erich Stockman, cercetător muzical, Berlin: *Tehnica instrumentiștilor văzută kinetografic.*

Ilse Loesch — conferențiară — Lipsca, R.D.G.: *Importanța kinetografiei pentru mișcarea coregrafică și științifică în R.D.G.*

Prof. Dr. Walter Ruben — Berlin: *Studiu asupra mișcărilor unui dansator din Ceylon.*

Roderich Lange — Torun R.P. Polonă: *Preluarea kinetografiei în cercetarea folclorului coregrafic în R.P. Polonă, secția Torun.*

Prof. Dr. Rihtman — Sarajevo — R.F. Iugoslavă: *Sistemul Laban—Knust în cercetarea folclorului în Iugoslavia.*

S-au prezentat de asemenea referenți cu sisteme proprii, în general, din țările cu folclor foarte bogat, unde cercetătorii în munca de culegere la teren au fost nevoiți a inventa notații cu scopul de a păstra și studia dansurile din țara lor.

Astfel s-au prezentat următoarele sisteme:

Boris Țonef — Sofia, R.P. Bulgaria: *Un nou sistem de notare a dansurilor populare bulgare.*

Raĭna Kațarova — Sofia: *Sistemul de notare a dansului popular bulgar de Stoian Djudjev.*

Vera Proca Ciortea — București : *Notarea dansului popular românesc.*

Prof. Ștefan Toth — Bratislava-Slovacia: *Sistemul de notare a dansului popular slovac.*

Cyril Zalesak — profesor, Praga — Cehoslovacia: *Sistemul cehoslovac descriptiv de notare a dansului popular.*

Zdenka Jelinkova — Brno, Cehoslovacia: *Problematica descrierii dansurilor de-nvîrtit.*

Dr. Hana Laudova, Praga — Cehoslovacia: *Problematica etnografică în notarea dansului popular și cerințele documentației științifice.*

Discuțiile la referate au fost interesante, ele dezbătînd în special problema adoptării unui sistem internațional obiectiv, de notare a dansului și care ca și notația muzicală să nu poarte o amprentă națională, ci să fie general valabil.

Sistemul Institutului de Folclor din București s-a bucurat de succes și apreciere generală și este în curs de publicare în R.D. Germană.

V. P. C.

Congresul Folcloriștilor Iugoslavi

Între 28 august și 1 septembrie 1957, a avut loc la Varajdin (Croația) congresul anual al Asociației folcloriștilor din Iugoslavia. Au participat numeroase personalități din domeniul etnografiei, etnologiei, folclorului literar, muzical și al artei populare, din aproape toate regiunile Iugoslaviei. Remarcăm pe M. Antonova (Scoplie), Prof. Fr. Baš (Liubliana), M. Gušići (Zagreb), Dr. R. Hrovatin (Liubliana), Dr. M. Ibrovac, Dr. Br. Krstići și L. Kneževići (Belgrad), T. Kocić. (Titograd), Dr. Niko Kuret și Dr. M. Matičetov de la Institutul de Folclor din Zagreb, prof. D. Nedeljković (Belgrad), prof. R. Prodanov (Scoplie), prof. C. Rihtman (Sarajevo), O. Timko (Vrbas) prof. M. Vasiljević de la Academia de Muzică din Belgrad, I. Vukmanović (Cetinje), Dr. V. Zganec (Zagreb) etc. Au participat și specialiști din țările vecine sau mai depărtate: Dr. E. Byhen din Leichenbach am Main, Dr. S. Burlasova (Bratislava), Al. Cirese (Roma), Prof. Em. Comișel (București), E. Gasparini, profesor la Universitatea din Veneția, prof. Dr. J. Hanika (München), S. Jakobson Pirkova de la Harward University (Cambridge), Dr. L. Kiss (Budapesta), Dr. L. Kretzenbacher, prof. la Universitatea din Graz, J. Rawp-Raup (Budišin), Dr. Rychnova (Praga), E. Specogna (Trieste), Dr. P. Zablatnik (Colovec-Klagenfurt), Dr. R. Wildhaber (Basel), etc. Au lipsit folcloriștii Dr. V. Beliaiev (Moscova) și Const. Brăiloiu.

Comunicările au tratat probleme teoretice generale și speciale, din diferite domenii avînd ca temă centrală *Folclorul popoarelor din bazinul dunărean.*

Interesul comun pentru cunoașterea și adîncirea problemelor legate de viața materială și spirituală a poporului a contribuit la desfășurarea lucrărilor într-o atmosferă de prietenie și la un înalt nivel științific.

Enumerăm numai subiectele dezbătute în dimineața și după amiaza primei zile a congresului (28.VIII) în secțiile separate, literară și muzicală, deoarece din motive independente de noi, am ajuns la congres abia a doua zi. *Problemele de bază ale etnografiei din Medjumurie*, de Gušić Mariana, directoarea Muzeului etnografic din Zagreb, *Populația Varajdinului* (J. Runjak), *Pescăria și spălarea aurului în Medjumurie* (Zorca Colin), *Impletirea din nuiele și paie* (D. Lalević), *Morile pe Mura și Drava în împrejurimile Varajdinului și în Medjumurie* (I. Ribarić), *Producția textilelor și a portului; Măștile cu ocazia unei zile de sărbătoare religioasă* (C. Bošković), *Descrierea etnografică a Sloveniei de nord* (Prof. F. Baš), etc.

În secția muzicală subiectele au fost pe cît de variate, pe atît de importante: *Folclorul muzical din departamentul Chorvatsky* (Dr. Sonia Burlasova). *Relația folclorului muzical sîrb cu folclorul din bazinul dunărean* (J. Rawp-Raupp); *Cîntecele antifonice* (alternative) *și legea exogamiei* (prof. E. Gasparini).

La secția literară au fost expuse mai mult subiecte în legătură cu epica populară: *Baladele populare morave și slovace* avînd ca tematică războaiele cu turcii (Dr. D. Rychnova); *Balada populară românească* (Em. Comișel — comunicarea s-a ținut în 30. VIII); *Motive epice și lirice caracteristice în cîntecul popular slovac din Coruşca* (Dr. P. Zablatnik) și *V. Iagič și cîntecul nostru popular* (Dr. Br. Krstić).

În a doua zi a congresului, comunicările interesante ca tematică au dat naștere la discuții vii. A fost ascultat cu mult interes studiul Dr. Vinco Zganec, care a tratat tema: *Folclorul muzical al popoarelor din bazinul panonic.*

În timpul discuțiilor unii participanți au expus principiile teoretice fundamentale cu privire la metoda de cercetare adecvată, metodă care trebuie să pornească de la caracteristicile esențiale ale folclorului.

Dr. Kiss Lajos a fost de părere că, pentru rezolvarea acestei probleme, trebuie studiată evoluția istorică a diferitelor grupuri etnice care au locuit în această parte a Europei exprimîndu-și îndoiala în legătură cu existența unui folclor al Panoniei. Domnia-sa declară că se poate vorbi, mai curînd, despre folclorul popoarelor care au trăit aici. Cîteva trăsături atribuite folclorului panonic, — trăsături ipotetice, de altfel — ca: secvența de 5^{tă}, unele moduri, etc., se întîlnesc la diferite popoare. Noi considerăm că soluționarea acestei probleme complexe nu poate fi rezolvată decît cu contribuția cercetătorilor din celelalte domenii: etnografi, etnologi, istorici, lingviști, arheologi etc. Prof. M. Vasiljević aduce un aport valoros prin indicarea metodei de culegere și studiere. Muzica populară, spune domnia-sa, nu trebuie cercetată izolat de mediul social în care se dezvoltă, ci în toată complexitatea ei, ca un fenomen de viață, sincretic.

S-a citit conferința prof. Dr. V. Beliaiev (Moscova) care — din motive obiective — nu a putut veni la congres, conferință care trata despre același subiect.

Comunicările Dr. Kiss Lajos despre *Muzica populară maghiară de stil nou ca o continuare nemijlocită a evoluției muzicii populare de stil vechi* precum și a tînărului muzicolog Tihomir Vujičić despre *Cîntecele și jocurile populare ale minorităților naționale iugoslave din Ungaria*, au fost susținute de un bogat material muzical, prezentat fie la pian, fie pe benzi de magnetofon, fie personal de conferențiari.

O singură specialistă coregrafă — Milița Ilijin — de la Institutul de Folclor din Belgrad — a expus tema: *Interinfluența jocurilor la diferitele grupe etnice din Prizren.*

Problemele de ritmică au constituit obiectul a două comunicări: *Măsura de* $\frac{5}{4}$ *în muzica populară slovenă* (Dr. Valens Vodušec) și *Ipoteza penetrației sincopelor punctate din folclorul muzical maghiar tipic din Medjumurie în folclorul muzical al Rusinilor-Ucraineni din Voivodnia* (Onufrije Timko).

De un deosebit interes s-a bucurat comunicarea: *Cîntecul funebru al sîrbo-croaților din Italia meridională...* (A. Cirese).

Conferențiarul a arătat că repertoriul de cîntece sîrbești din Italia este astăzi, în general, redus (cca 32 piese), și a suferit o puternică influență din partea muzicii italiene. În studierea cîntecului funebru al acestei minorități naționale, A. Cirese s-a bazat pe material comparativ italian, sîrbo-croat și albanez.

După ce a atras atenția asupra superiorității metodei utilizate — înregistrarea bocetelor s-a făcut în timpul ceremoniei funebre — Al. Cirese a expus cîteva trăsături specifice bocetului sîrbo-croat și anume: numărul mare de exclamații, caracterul narativ al textelor, împletirea impro-

vizației cu elementele tradiționale, etc. Conținutul literar al bocetului — ca și la alte popoare — constituie o istorie a vieții defunctului și un document prețios al vieții contemporane.

Versurile, izometrice în genere, pot suferi unele modificări în timpul cîntării; de obicei interpretul sparge schema metrică tradițională prin adaptarea textului sîrbo-croat la melodia de origină italiană.

Procedeele specifice genului ca și conținutul literar și muzical al bocetului sîrbo-croat prezintă o mare asemănare cu bocetele romînești. Din exemplele ascultate am putut înțelege că melodia bocetului este formată în cele mai multe cazuri dintr-o cvartă eolică sau cvintă descendentă.

Comunicarea despre *Cîntecele de joc ale copiilor din Bosnia și Herțegovina*, făcută de Jelena Dopuda (Sarajevo) confirmă ipoteza existenței unor formule ritmice sau ritmico-melodice comune mai multor popoare. Trăsăturile specifice folclorului muzical al copiilor noștri se întîlnesc și în folclorul copiilor din Bosnia și Herțegovina, ca de pildă, motivele bazate pe un material sonor redus, de la secunda majoră, pînă la septimă, motivul melodic dezvoltat pe 2 măsuri de $\frac{2}{4}$, forma arhitectonică liberă, versuri cu conținut și structură similare și altele.

J. Dopudia a încercat o clasificare a materialului după vîrstă, după originea populară sau cultă și după modul de execuție (vocale și mixte: voce cu acompaniament instrumental); ar fi necesară însă și o clasificare după motivele muzicale și după tipul de joc. În secția literară s-au discutat problemele în legătură cu *Poezia populară neo-greacă în traducerile lui Claude Fauriel* (dr. M. Ibrovac), *Manuscrisele cîntecelor populare în colecția Vuk Karadgici* (dr. Z. Mladenović), *Relația dintre cîntecul popular și povestire* (R. Filipovici), *Povestirile populare glumețe în Morava din Lescovaț* (D. Georgevici), *Numele de botez la catolici și musulmani în Muntenegru* (J. Vucmanović), *Răzbunarea lui Boicici Alea în epica populară albaneză și iugoslavă* (M. Dragutin), *Urmele avanculatelor în poezia populară iugoslavă* (P. Vlahović), *Mormîntul gol* (dr. M. Bajractarević), etc.

M. Antonova, o harnică cercetătoare de la Institutul de Folclor din Scoplie a făcut o comunicare despre arta populară din Macedonia: *Aparițiile folclorice în legătură cu țesăturile popoarelor macedonene*. Secția sa de broderii populare este demnă de laudă și de imitat. Cîteva probleme metodologice au reținut atenția specialiștilor în legătură cu metoda de cercetare a folclorului în zonele de graniță (*Unele probleme metodologice privind studierea folclorului din regiunile de frontieră mixte din punct de vedere etnic* de M. Bošković — Stulli — (Zagreb) și *Despre felul de notare al textelor folclorice* (dr. J. Vuković).

Discuții aprinse a provocat subiectul în legătură cu definiția folclorului. La propunerea conferențiarului, Dr. B. Rusić-Scoplie, de a se schimba termenul de «folclor», numeroșii participanți au luat parte la dezbatere. Părerea unanimă a fost aceea a necesității distincției dintre cultura materială și spirituală a poporului. Unii specialiști cer să fie înlocuit termenul «folclor» cu «cultura populară», în care se include literatura, muzica, etnografia, arta populară, etc. Gasparini atrage atenția că adoptarea acestei propuneri ar putea da naștere unei eventuale confundări a folclorului cu cultura întregului popor. S-a propus constituirea unei comisii pentru fixarea terminologiei.

D. E. Vilfan (Lubliana) a încercat o definiție a termenilor: *Dreptul, etnologia, etnografia, folclorul.*

Menționăm comunicarea Dr. Kretzenbacher despre *Dansurile funebre în Alpii estici*. Bazîndu-se pe documente din evul mediu în care se atestă acest obicei în mai multe țări ale Europei (Spania, Italia, Germania etc.), conferențiarul a constatat dispariția cîntecelor legate de acest obicei. Obiceiul, însoțit de dans, prezintă astăzi aspecte și teme diverse.

În *Școala și folclorul*, prof. T. Cubelić a expus rolul important al folclorului pentru educația tineretului din școli și universități. În ultimele zile s-a oferit congresiștilor prilejul de a viziona 2 filme etnografice, de scurt metraj, ale Institutului de tradiții populare din Zagreb. De asemenea s-au organizat 2 excursii la Ptuj, vechi oraș slovac, în care s-a vizitat muzeul la Prelog și Nedelesce (Slovenia), unde a avut loc un mare festival folcloric de cîntece și dansuri dat de echipele artistice din cîteva raioane ale Sloveniei. Costumele minunate și repertoriul variat ne-au dezvăluit o parte din comorile artistice ale poporului iugoslav. Obiceiurile legate de sărbătorile de iarnă și de munca agrară, executate cu deosebită pricepere de grupuri de bărbați (plugul, cămila, urșii etc.) ca și obiceiurile de nuntă și jocul de păpuși ne-au întărit convingerea în existența unei culturi comune a popoarelor din Balcani.

Prin bogăția și varietatea materialului prezentat ca și prin posibilitatea discutării problemelor principale și a colaborării mai strînse a specialiștilor din domenii de cercetare înrudite — condiție sine qua non a realizărilor viitoare — congresul folcloriștilor iugoslavi a însemnat un pas important pentru cunoașterea reciprocă a popoarelor.

Em. C.

Despre unele asemănări între folclorul romîn și bulgar

În cadrul schimburilor culturale dintre R. P. Romînă și R. P. Bulgaria, subscriitorul acestor rînduri a vizitat, timp de o lună (22 septembrie—22 octombrie 1957) țara vecină și prietenă de la sud. Obiectivul prim al acestei vizite a fost cunoașterea nemijlocită a muzicii bulgare, în vederea elaborării în viitor a unor studii care să ducă la stabilirea atît a ceea ce este comun cît și a ceea ce este specific creațiilor muzicale populare, romînă și bulgară. Fixarea acestui obiectiv a fost motivată de contactul strîns care a existat, timp de peste un mileniu, între aceste două popoare. În acest răstimp, au avut loc numeroase deplasări de populație dintr-o parte în cealaltă a bătrînului Istru, uneori de bună voie, cele mai multe pricinuite însă fie de persecuția turcească, fie de exploatarea boierească. Contactul și amestecul de populație au dus, după cum se înțelege, la influențe și împrumuturi. Acest lucru ne este dovedit de asemănările frapante — mai ales din punct de vedere melodic — dintre unele melodii de cîntec și joc romînești și bulgărești. Unele dintre aceste asemănări vor avea, bine înțeles, drept cauză influența comună suferită de romîni și bulgari din partea turcilor, al căror jug l-au suportat împreună timp de aproape patru sute de ani; cele mai multe se vor datora însă contactului romîno-bulgar.

Ca unul pe care-l frămîntă problema influenței orientale asupra muzicii populare romînești am considerat vizita mai mult decît binevenită, întru cît am avut ocazia să iau contact cu oamenii de specialitate de acolo și să ascult la fața locului cîntecul popular bulgar. În afară de aceasta am putut urmări o serie de alte probleme, ca: situația muzicii țigănești, obținerea unor date noi despre Anton Pann, care s-a născut — după cum se știe — în orașul Sliven din Bulgaria, cercetarea unor manuscrise muzicale vechi ce se găsesc prin diferitele biblioteci bulgare etc.

Vizita a decurs în condițiuni optime. Primirea ce mi s-a făcut peste tot pe unde am mers, a fost la înălțimea ospitalității tradiționale a poporului gazdă și a prieteniei sincere dintre romîni și bulgari. Îndeplinirea planului propus o datorez în bună parte atenției și grijei deosebite pe care a depus-o tovarășa Alexandra Runtova de la Comitetul pentru relațiile culturale cu străinătatea din Sofia, căreia îi exprim mulțumirile mele și pe această cale.

Dacă din punct de vedere administrativ — ca să zic așa — am fost invitatul Comitetului pentru relațiile culturale cu străinătatea, din punct de vedere științific am fost musafirul Institutului de muzică de pe lîngă Academia de științe bulgară. În acest Institut lucrează un număr de cinci cercetători, printre care și Raina Kațarova-Kukudova, cunoscută și apreciată folcloristă bulgară. Aici am ascultat, timp de cinci zile, cîntece populare din toate regiunile Bulgariei. Prezentările mi-au fost făcute cu multă bunăvoință, în afară de Raina Kațarova, de Ivan Kăciulev și Elena Stoin. Numărul mic de zile în care am putut asculta înregistrări de muzică populară la Institutul de muzică se datorește faptului că la scurt timp după ce am sosit la Sofia au început să se mute.

Pus în fața acestei situații, am căutat să-mi organizez timpul în așa fel încît să cîștig în alte părți ceea ce pierdeam aici. Am reușit acest lucru într-adevăr, datorită ajutorului tovarășei Runtova și amabilității tuturor celor cu care am venit în contact. În primul rînd ne-am îndreptat gîndurile spre Radiodifuziunea bulgară. Într-adevăr, aici mi s-a făcut, în două zile, de către tovarășul Gheorghe Boiagiev — un bun cunoscător al folclorului bulgar — o prezentare destul de completă a acestei creații. În afară de aceasta, peste tot pe unde am călătorit — și chiar în Sofia — am vizionat echipe artistice de amatori și am ascultat cîntăreți populari.

În afară de instituțiile și persoanele amintite, am căutat să iau contact și cu altele care ar fi putut să-mi completeze datele necesare. Dintre acestea trebuie să menționez mai ales Casa Centrală a Creației populare unde m-am informat asupra locului pe care-l ocupă folclorul în cadrul mișcării artistice de amatori, Uniunea Compozitorilor unde m-am informat asupra atitudinii compozitorilor bulgari față de folclor, și Muzeul etnografic unde am discutat cu Hristo Vakarelski — o personalitate binecunoscută și peste granițe — despre diferitele obiceiuri însoțite de muzică ce se găsesc atît la romîni cît și la bulgari.

Din tot ce am auzit și discutat, mi-am putut forma o idee generală asupra creației muzicale populare bulgare, și chiar a celei culte. Cîntecul popular bulgar îmiapare tot atît de bogat și variat în genuri și stiluri ca și cel romînesc. Între cîntecele Caracacianilor — păstori tranhumanți pînă mai ieri, dintre cari mulți sînt aromîni — care se desfășoară pe un ambitus de 3—4 trepte, chiar cînd posibilitățile sonore sînt mai mari, și cîntecele macedonene care se bucură de aceeași putere de pătrundere de care se bucură la noi cîntecele Munteniei subcarpatice, se rînduiesc creațiile celorlalte regiuni, fiecare avînd caracteristicile sale stilistice. Ceea ce bulgarii au deosebit față de noi este pe de o parte ritmul mult mai «complicat», dar pe care-l execută cu tot atîta ușurință țăranul, orășanul și compozitorul, și polifonia populară ce poate fi întîlnită nu numai în regiunea macedoneană ci — pentru cîntecele de seceriș — și în jumătatea de vest a munților Balcani și în cîmpia tracică.

Urmărind unele obiceiuri și cîntece legate de ele pentru a vedea în ce măsură se aseamănă cu cele pe care le întîlnim la noi în cîmpia dunăreană, am aflat lucruri destul de interesante. Astfel, de exemplu, *colindele* nu se bucură de aceeași răspîndire ca la noi — în Macedonia și Rodopi nu există — și nici nu îndeplinesc peste tot aceeași funcție. În Bulgaria centrală, de pildă, sînt cîntate de femei la șezători.

Obiceiul *sorcovitului* este cunoscut mai peste tot, urarea se recită însă, nu se cîntă.

Nu există un cîntec al *homanului*, deși de Sîn-Toader există în partea de nord a Bulgariei — mai ales în satele cu romîni — cam aceleași obiceiuri ca la noi, mai puțin spălarea de către fete a părului cu apă în care s-a pus iarbă mare. Nu este mai puțin adevărat însă că există și la ei obiceiuri însoțite de cîntece care la noi sînt fără cîntece. Așa este obiceiul de Anul Nou ca fetele să-și ghicească viitorul, numit *laduvane* — corespunde la noi cu *vergelul* — cînd se cîntă un cîntec ce are refrenul: *Oi, Lado, Lado.* Amintesc că *Lado, Lado* se întîlnește la noi ca refren în unele cîntece de nuntă din Moldova și partea de răsărit a Munteniei.

Lazărul se întîlnește mai în toată țara — mai frecvent totuși în Bulgaria de răsărit și în jurul Sofiei — și are o amploare mult mai mare decît la noi. Cu Lazărul se merge în grupuri de cîte 40—50 de fete. Conducătoarea grupului se numește *buieneț*. La această cinste rîvnește orice fată, deoarece se crede că cea care a fost aleasă buieneț va avea noroc. Grupul are cîntece diferite pentru bărbat, femee, copil, bătrîn etc. Pe drum, de la o casă la alta, se cîntă o anumită melodie; în curte, în timp ce grupul cîntă, două fete dansează după ritmul cîntecului celorlalte fete.

Drăgaica este necunoscută așa cum a fost descrisă de Dimitrie Cantemir în Descriptio Moldaviae și cum se mai practică actualmente în fostul județ Teleorman. Este cunoscut totuși un joc cu numele de Drăgaica în Dobrogea.

Într-o comună din apropierea orașului Asenovgrad am asistat la desfășurarea ceremonialului unei nunți. În linii mari am constatat aceleași obiceiuri ca și la noi în cîmpia dunăreană, momentele importante fiind aceleași: gătitul miresei, bărbieritul ginerelui, împărțirea darului, cununia, legatul miresii, etc.

În sfîrșit, o constatare interesantă în ceea ce privește jocurile: Sîrba romînească am întîlnit-o — nu numai ca melodie ci și ca pași și mișcare coregrafică — peste tot pe unde am umblat. Mai mult ca sigur că nu este o întîmplare. Rămîne ca cercetările viitoare să lămurească această problemă.

Urmărind cunoașterea creației muzicale populare bulgare, am căutat să aflu și ce loc ocupă această creație în cadrul mișcării artistice de amatori. Consider că cele constatate merită să fie consemnate aici.

Mișcarea artistică de amatori s-a generalizat în Bulgaria, ca și la noi, după anul 1944, dezvoltîndu-se în jurul așa numitelor *citalișți* (săli de lectură) al căror început datează din anul 1856, deci dinainte de eliberarea Bulgariei de sub stăpînirea turcească. Fiecare citaliște — actualmente există circa 4400 citalișți în întreaga Bulgarie — și-a înființat un ansamblu artistic de amatori. Aceste ansambluri sînt alcătuite, în general, din cor, orchestră și echipă de dansuri; unele au și echipă de teatru. Corurile sînt alcătuite fie numai din femei, fie numai din bărbați; cele mixte întîlnindu-se mai rar. Orchestrele sînt alcătuite de obicei din instrumente specific populare: caval, gădulcă, cimpoi în unele locuri zurlă (zurnă) și tobă. Instrumentele de coarde — adică vioara, violoncelul și contrabasul — sînt folosite numai în partea de nord a țării, în rest fiind socotite ca nepopulare.

Corurile se împart de obicei în două, după repertoriu și fel de interpretare: *populare* și *academice.*

Corurile populare execută numai muzică populară ușor aranjată pentru 2 sau 3 voci, și păstrează emisiunea populară locală. Orchestra acompaniază corul tot timpul.

Corurile academice execută atît piese populare prelucrate de compozitori pentru 2, 3 sau 4 voci, cît și creații de ale acestora. Posibilitățile lor de interpretare sînt însă mult mai mari, iar emisiunea îngrijită, tinzîndu-se spre o emisiune cultă.

De reținut că atît corurile populare cît și cele academice acordă o grijă deosebită alegerii repertoriului popular, căutînd să fie dacă nu chiar local cel puțin regional. Mi-am dat seama de acest lucru nu numai din ceea ce am auzit, dar și din asistarea la un concurs de selecționare a unor coriste și instrumentiști pentru ansamblul din orașul Blagoevgrad. Concurentele erau țărănci din regiune, muncitoare, funcționare și chiar eleve de școală medie. Criteriul prim de admitere la acest concurs nu a fost vocea, ci repertoriul: au fost admise numai acele concurente care pe lîngă o voce bună posedau și repertoriul local, ca și emisiunea specifică; au fost respinse fete cu voci foarte bune dar care nu știau decît cîntece de largă circulație. Dacă ne gîndim că acest concurs se ține pentru admiterea de coriști și instrumentiști într-un ansamblu regional de stat, ne putem da seama de prețuirea ce se acordă cîntecului popular în Bulgaria

În ceea ce privește dansurile, am constatat că nu numai echipele de țară ci și cele de oraș caută să păstreze dansul în forma lui originală, intervențiile reducîndu-se doar la ușoare stilizări.

De aceeași atenție se bucură creația muzicală populară și la Radio Sofia. Acest post emite săptămînal, pe două lungimi de undă, între 40—45 programe de muzică populară bulgară. Emisiunile durează între 10 și 45 minute fiecare. Aici, folclorul muzical este prezentat sub patru forme: 1. Așa cum este cîntat de popor, cu sau fără acompaniament instrumental. Înregistrările cîntecelor din această categorie sînt făcute de specialiștii Radiodifuziunii bulgare chiar pe teren. 2. Piese populare originale, vocale și instrumentale, ușor aranjate de compozitori. 3. Cîntece și melodii de joc aranjate de compozitori — păstrîndu-se însă melodia așa cum este cîntată în popor — executate de coruri și ansambluri instrumentale. 4. Cîntece populare prelucrate de compozitori și interpretate de cîntăreți cu școală.

Scriu aceste rînduri gîndindu-mă la ceea ce se întîmplă la Radio București care — cu voie sau fără voie — contribuie prin ceea ce emite, la standardizarea repertoriului de cîntece populare romînești.

Dintre celelalte probleme care m-au preocupat, mă voi opri numai asupra țiganilor și a muzicii țigănești, deoarece manuscrise muzicale cu cîntece de lume nu am găsit — am găsit totuși numeroase manuscrise religioase, unele evangheliare care aveau notația ecfonetică datînd din secolul al VIII-lea — iar despre Anton Pann sper să vorbesc într-un articol special.

Țiganii se găsesc împrăștiați în mai toată țara, mai numeroși însă în partea de nord, în jurul Vidinului și la Sliven. Unii dintre ei sînt fierari, alții muzicanți, iar cei mai mulți sînt muncitori. Ca muzicanți, n-au jucat și nu joacă rolul pe care-l joacă lăutarii noștri. Țiganii de la Sliven sînt totuși cunoscuți în întreaga țară ca muzicanți. Repertoriul lor este cel al locuitorilor cărora le cîntă, iar cîntece țigănești nu cîntă — după cum îmi spunea Gancio Gheorghiev Ganușev, președintele ansamblului țigănesc din Sliven — decît dacă sînt cerute. Există totuși cîntece țigănești.

Dorind să-mi dau seama în ce măsură aceste cîntece sînt sau nu specific țigănești, am ascultat muzică țigănească la Sofia (atît la Institutul de muzică cît și la un concert dat de ansamblul citaliștii țigănești), la Blagoevgrad, la Plovdiv și la Sliven. Din tot ce am auzit, am ajuns la concluzia că țiganii — cel puțin cei pe care i-am ascultat — nu mai au o muzică proprie, ci au adoptat fie muzica bulgară fie pe cea turcă, adăugînd cuvinte țigănești. De altfel, același lucru s-a întîmplat și în port și obiceiuri. Ar rămîne de văzut care este situația muzicii țiganilor nomazi. Din păcate, la Bulgari ca și la noi, această problemă nu a interesat.

Se remarcă totuși că țiganii muzicanți contribuie la evoluția muzicii bulgare, atît prin difuzarea pe o arie întinsă a unui anumit repertoriu cît și prin introducerea unor noi instrumente ca: vioară, contrabas, clarinet, trompetă, fligorn, basfligorn, tubă etc. Specialiștii bulgari recunosc chiar că folclorul din partea de nord-vest — deci despre Vidin — este pe cale de transformare. Ori aici este tocmai cel de al doilea centru important lăutăresc din Bulgaria.

Am prezentat mai sus o serie de constatări pe care le-am făcut cu ocazia vizitei în Bulgaria. M-am oprit în mod deosebit asupra celor legate de folclorul muzical, pe de o parte fiindcă despre alte constatări am vorbit într-un articol apărut în nr. 1/1958 al revistei Muzica, iar pe de altă parte fiindcă am urmărit să grupez aici numai constatările legate de cîntecul popular. Din aceste constatări s-a putut vedea clar, socotesc, pe lîngă felul cum este privit astăzi folclorul muzical în Bulgaria, unele asemănări ce există între obiceiurile și cîntecele romîne și bulgare. Adîncirea acestor asemănări și a altora, bine înțeles, va duce în mod sigur atît la mai buna cunoaștere a propriei noastre creații muzicale populare, cît și la lămurirea legăturilor trecute romîno-bulgare. Problema merită oricît de mare efort, întrucît cunoașterea punctelor comune și a legăturilor trecute ajută a întărirea legăturilor prezente.

Gh. C.

Cîteva din tipăriturile folcloristice sovietice apărute în ultimii ani

Cu ocazia « Decadei de literatură și artă uzbecă » de la Moscova, a apărut la Taşkent, în Editura de Stat a R. S. Uzbece, un volum intitulat « Narodnaia poezia Uzbekistana » (Poezia Populară Uzbekă), 439 p., care reprezintă una din primele încercări de a face cunoscută publicului larg poezia uzbecă în traducere rusă.

Volumul apărut sub îngrijirea lui M. Afzalov și L. Pencovski, prezintă atît creațiile poeților populari — cîntăreți, numiți « șairi » — cît și piesele folclorice anonime, transmise prin tradiție orală.

Colecția cuprinde două mari capitole: 1. Cîntece și ceastuşki și 2. Epos, precedate de o prefață semnată de M. I. Afzalov. La sfîrșit se dau scurte date biografice despre « șairi » ale căror versuri sînt publicate în volumul respectiv și un glosar de cuvinte uzbece, utilizate în text.

La Moscova, în 1956, a apărut în Editura Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S., un volum monografic intitulat «Iz istorii tadjikskoi narodnoi poezii» cu subtitlul «Elementî narodnovo-poeticeskovo tvorcestva v pameatnikah drevnei i srednevekovoi pismennosti» (Din istoria poeziei populare tadjice — Elemente de creaţie populară poetică în documente din antichitate şi din evul mediu).

Monografia este consacrată studiului poeziei populare tadjice pînă la epoca sovietică şi este compusă din două părţi: prima parte se ocupă cu definirea trăsăturilor caracteristice poeziei populare în antichitate şi evul mediu relevînd diferitele elemente folclorice literare în poezia scrisă; a doua parte cercetează îndeosebi poezia populară de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, pe baza culegerilor de folclor.

Volumul, cuprinzînd 469 p., reprezintă prima parte a lucrării; prefaţa autorului şi trei mari capitole tratează despre: 1) creaţia poetică orală a populaţiei din Asia centrală în epoca primitivă; 2) elemente de creaţie poetică populară în vechile documente tadjice şi 3) tendinţa populară şi elementele creaţiei populare orale în literatura tadjică medievală (sec. VIII-IX). În anexă sînt date texte, bibliografia şi un indice pe materii şi nume proprii.

*

În anul 1956 a apărut în editura din oraşul Gorki volumul intitulat «N. A. Dobroliubov, sobiratel' i issledovatel' narodnovo tvorcestva Nijegorodskoi gubernii» (N. A. Dobroliubov culegător şi cercetător al folclorului din regiunea Nijnii Novgorod), de B. F. Egorov, 95 p.

Bazîndu-se pe documentele existente autorul desvăluie o latură a activităţii lui N. A. Dobroliubov necercetată pînă acum şi anume interesul manifestat de N. A. Dobroliubov pentru folclor încă din anii copilăriei sale, petrecuţi în Nijnii Novgorod, accentuat mai tîrziu, cînd gînditorul democrat rus, s-a străduit să cunoască viaţa şi concepţiile despre viaţă ale poporului, găsind în cercetarea folclorului un mijloc de cunoaştere a unora dintre multiplele ei laturi.

B. F. Egorov publică în anexă o parte din colecţiile de zicători, ghicitori şi datini culese de N. A. Dobroliubov.

*

La Moscova, în Editura de Stat pentru Literatură beletristică a fost reeditată în 1957 colecţia de basme «Narodnâie russkie skazki» (Basme populare ruseşti) de A. N. Afanasiev, îngrijită, prefaţată şi adnotată de V. I. Propp.

Colecţia cuprinde 3 volume.

Aceasta este a şasea ediţie a lucrării. Prima ediţie a apărut în fascicole între anii 1855—1863.

Colecţia lui A. N. Afanasiev conţine cca. 600 de piese folclorice literare. La baza colecţiei au stat o serie de manuscrise ale arhivei Societăţii de Geografie (al cărui membru era A. N. Afanasiev), manuscrisele provenite de la diferiţi culegători de basme; un număr de cca 150 de piese din colecţia lui V. I. Dali precum şi basme publicate în colecţii beletristice sau în diferite periodice. Culegerile proprii ale autorului constituie numai o mică parte a colecţiei. Basmele erau însoţite de ample comentarii referitoare, în special, la deducerea miturilor antice pe care autorul le presupunea a fi stat la baza basmelor (A. N. Afanasiev făcea parte din şcoala, aşa numită «mitologică»).

Aceste comentarii nu au intrat în ediţia de faţă.

În colecţie se păstrează clasificarea basmelor făcută de A. N. Afanasiev, ea fiind valabilă pînă în ziua de astăzi: 1) basme despre animale, 2) basme fantastice şi 3) poveşti de toate zilele sau nuvelistice. Textele au fost transcrise în noua ortografie, păstrîndu-se specificul vorbirei dialectale. La sfîrşitul volumului se află un glosar de cuvinte dialectale.

În volumul al III-lea sînt publicate două prefeţe de A. N. Afanasiev, scrise pentru prima şi a doua ediţie a colecţiei.

Lucrarea prezintă un deosebit interes, fiind prima mare colecţie de basme ruseşti originale.

E. C.

Dreptul de autor aplicat muzicii populare

Buletinul nr. XII din septembrie 1957 al Consiliului Internaţional de Muzică Populară publică propunerile Consiliului cu privire la dreptul de autor (Copyright) al culegătorilor de muzică populară.

Întrucît considerăm că acestea ar putea interesa şi pe culegătorii de folclor din ţara noastră, dăm mai jos traducerea lor in extenso:

1. Articolul 7 al Convenției din 1928 de la Roma și al Convenției din 1948 de la Bruxelles recomandă ca dreptul de autor asupra unei lucrări originale să dureze tot timpul vieții autorului precum și o perioadă de 50 de ani după moartea acestuia. Primul deținător al dreptului de autor este de obicei autorul lucrării, care poate transmite dreptul său, în totalitate sau în parte, altor persoane. Recomandarea de mai sus nu a fost cuprinsă în legile interne ale tuturor țărilor, dar majoritatea lor acceptă actualmente aplicarea dreptului de autor cu sau fără alte modificări.

2. Legea dreptului de autor se aplică în mod diferit de la o țară la alta. În principiu, s-a acceptat aproape pretutindeni ca un muzician să revendice dreptul de autor pentru prelucrarea unei melodii populare, în ce privește însă drepturile culegătorului pentru melodia notată sau culeasă cu mijloace mecanice, părerile diferă. Drepturile sale sînt recunoscute în unele state, nu însă în altele.

3. Consiliul este de părere că generalizarea punctului său de vedere ar contribui la uniformizarea practică a aplicării legii dreptului de autor în ce privește muzica populară. Aceasta, cu atît mai mult, cu cît natura muncii culegătorului și a materialului cules nu sînt întotdeauna apreciate cum se cuvine.

4. Culegătorul de muzică populară nu-și obține materialul prin copiere din izvoare tipărite sau scrise, ci prin notarea directă de la cîntăreți sau instrumentiști, care, la rîndul lor, și-au însușit melodia pe cale orală. Culegerea cere sacrificii de timp și de bani, precum și o specializare și o pricepere deosebită din partea culegătorului.

5. Pe de altă parte, notarea muzicii populare implică, în mod normal — într-o anumită măsură — o interpretare subiectivă individuală a culegătorului, datorită atît întrebuințării frecvente de ritmuri și intonații neobișnuite cît și stării inerente de fluiditate. Deoarece muzica populară, contrar operei individuale, nu are formă originală sau autentică, ci e supusă continuu la modificări în decursul transmisiei sale orale și se cristalizează deabia în momentul notării sau imprimării ei de către culegător. De fapt, o melodie populară este rar cîntată exact în același fel de doi inși locuind același sat și chiar același cîntăreț nu va repeta identic același cîntec la a doua interpretare.

6. Consiliul este de părere că culegătorul are drept la roadele muncii sale și ca atare aprobă uzanța de a considera culegătorul de muzică populară ca « primul proprietar » al notării sau înregistrării făcute de el; de asemeni acordarea de către legile țării (căreia îi aparține culegătorul) a protecției la care acesta ar avea dreptul pentru o compoziție originală. Culegătorul are libertatea, bine înțeles, de a ceda drepturile sale prin contract altor persoane.

7. După părerea Consiliului, materialul ce circulă printre executanții de muzică populară poate fi cules, chiar dacă acest material a fost notat sau imprimat anterior, cu condiția ca executantul să nu-l fi învățat, fie direct fie indirect, dintr-o sursă apărată de legea dreptului de autor; dar același material nu poate fi transcris de pe o notație sau o imprimare existentă, ce se află sub protecția legii dreptului de autor pentru o întrebuințare publică, fără a fi obținut în prealabil consimțămîntul proprietarului dreptului de autor.

8. Dacă determinarea unei eventuale lezări a dreptului de autor ar crea un dubiu, acesta nu trebuie să atingă principiul general. Putem adăuga totuși că fluiditatea proprie muzicii populare — despre care vorbește paragraful 5 — va ajuta adesea la înlăturarea dubiului. Deoarece, dacă o melodie populară apare în două publicații diferite într-o formă identică, se poate presupune că nu amîndouă au avut o sursă vie de notare ci că una din ele a fost copiată după cealaltă; proba contrarie urmează să fie făcută de autorul a cărui publicație a apărut mai tîrziu.

9. Pentru o lucrare a cărei perioadă legală de Copyright a expirat, un nou Copyright nu poate fi obținut decît dacă priceperea și munca depusă în transcrierea vechei lucrări justifică un nou drept de autor. O copie exactă a originalului sau o copie în care schimbările nu sînt concrete nu are drept la un nou Copyright.

10. În ce privește drepturile cîntărețului sau instrumentistului tradițional, (dacă există) este limpede că materialul se bucură de dreptul de autor numai dacă se prezintă sub formă scrisă sau imprimată și dacă proprietarul dreptului de autor este același care a depus pricepere și muncă în notarea și imprimarea lui.

11. Prin urmare, dacă cîntărețul sau instrumentistul tradițional se bucură de drepturi legale, natura acestor drepturi trebuie căutată în afara legii generale a dreptului de autor.

Probabil că legile anumitor țări nu acordă cîntărețului sau instrumentistului tradițional drepturi asupra materialului sau asupra interpretării acestuia. Consiliul este de părere că melodiile tradiționale aparțin în parte « patrimoniului comun » al omenirii și fac parte deci din domeniul public. În cazul acesta este greu de stabilit ce drepturi « naturale » s-ar putea acorda.

12. Remarcăm, totuși, că atît cîntărețul cît și instrumentistul tradițional au latitudinea să stabilească un drept contractual care să permită interpretării lor să fie notată sau imprimată numai în anumite condiții, admise în prealabil de ambele părți.

13. În ori ce caz este de dorit ca autorizația scrisă a executantului să fie obținută înainte de a se trece la imprimarea cîntecelor vocale sau instrumentale și dacă imprimarea este făcută în scop comercial este just ca executantul să primească o remunerație potrivită.

14. Observațiile anterioare privind drepturile aplicate muzicii populare se referă de asemeni la filmarea, imprimarea și notarea dansului popular. De asemeni ele cuprind atît cuvintele cît și melodia cîntecului.

15. În concluzie, Consiliul recomandă ca legile Copyright-ului să fie aplicate și muzicii populare. Totuși, el ar regreta înființarea unor monopoluri care ar împiedica larga răspîndire a muzicii populare și prin urmare recomandă ca deținătorii de Copyright să fie insistent rugați să încuviințeze întrebuințarea rațională a materialului ce le aparține, evident în schimbul unei sume potrivite valorii culegerilor.

G. G.

LAJTHA LÁSZLÓ, *SZÉKI GYÜJTÉS* [Culegere din Sic] Népzenei monográfiák, II Zenemükiadó Vállalat, Budapest 1954, p. 326.

Prestigiul internaţional de care se bucură folcloristica maghiară de la activitatea rodnică pe acest tărîm a eminentului muzician Béla Bartók, a sporit desigur în ultimii ani prin intensificarea cercetărilor, dar mai ales a publicaţiilor, dîndu-se la iveală un bogat şi valoros material folcloric.

Între publicaţiile acestor ultimi ani figurează şi *Culegerea din Sic*, reg. Cluj, a cunoscutului folclorist *Lajtha László*.

Materialul publicat în acest volum este rezultatul unor culegeri efectuate cu fonograful în decembrie 1940 şi apoi la începutul lui februarie 1941, la care se adaugă înregistrările pe discuri făcute în studioul radioului din Budapesta între 17—21 februarie 1941. Acestea din urmă sînt dublete ale înregistrărilor făcute la faţa locului cu fonograful.

În introducere se atrage atenţia că volumul trebuie privit strict ca o publicaţie de material în care « am lăsat la o parte toate explicaţiile de istoria muzicii şi de folclor comparat », deoarece din cauza insuficienţei datelor, orice încercare de a prelucra materialul — fie cît de sumar — ar echivala cu o muncă de diletant.

Melodiile şi cîntecele publicate sînt însoţite de cîte o notă care cuprinde principalele date ale piesei, necesare unui document ştiinţific autentic, astfel că hotărît publicaţia are un caracter ştiinţific, de specialitate. Notele respective mai cuprind, de la caz la caz, observaţii, amănunte sau mărturisiri ale informatorilor referitoare la piesa respectivă sau la modul de interpretare. În sfîrşit, la piesele notate de pe disc, tot în notă se publică şi transcrierea melodiilor înregistrate la faţa locului pe cilindri de fonograf, în cazul cînd prezintă vreun interes, fie prin ea însăşi, fie prin aceea că permite compararea aceleiaşi melodii interpretată de doi informatori deosebiţi sau interpretată de acelaşi informator, dar la un anumit interval de timp şi cu anumite variaţii. Numărul total al melodiilor publicate în notă este de aproximativ 40.

Lista de informatori — cu datele biografice principale — ne oferă posibilitatea să ne facem o părere asupra materialului uman cu care s-a lucrat, profesionişti şi neprofesionişti. Din cercetarea acestei liste se poate constata că cei 5 muzicanţi profesionişti — cu toţii analfabeţi — sînt reprezentativi, doi dintre ei — unul de 61 şi celălalt de 53 de ani — fiind « primaşii » cei mai buni. Neprofesioniştii sînt cu toţii şcolarizaţi (între 2—5 clase elementare) iar ca vîrstă variază între 29 şi 65 ani.

Informaţiile ce privesc istoricul localităţii sînt interesante şi bine venite în fruntea unei astfel de publicaţii de material.

Aşezat între Cluj şi Gherla, *Sicul* este o localitate izolată, cu căi de comunicaţie anevoioase, mărginită de două văi ce ascund în adîncurile lor locaşuri ale vulpilor şi lupilor.

El este un oraş vechi astăzi decăzut; în secolul al XIII-lea era însă cunoscut ca reşedinţa administraţiei salinelor din regiune. Deşi în 1877 îşi mai păstrează formele sale orăşeneşti de administraţie, locuitorii săi de azi nu mai au nici o cunoştinţă despre trecutul, importanţa, obîrşia

şi gloria de odinoară a localităţii lor. Aceasta pare ciudat, dacă ne gîndim că şi printre informatorii noştri se găseşte unul născut în 1876, deci care ar fi putut auzi povestindu-se, chiar de la părinţii săi, despre oraşul de odinioară.

Adăugăm că localitatea Sic este singura cu o populaţie majoritară de naţionalitate maghiară, într-o zonă geografică cu sate locuite aproape exclusiv de o populaţie romînească (conform recensămîntului din 1930 — dată la care comuna Sic figurează cu total locuitori: 4000, dintre care maghiari: 3600).

Despre originea lor, localnicii par a fi păstrat mai multe cunoştinţe. Astfel, spre deosebire de majoritatea localnicilor care îşi afirmă hotărît originea lor secuiască, unele familii îşi spun «*unguri*», căci ştiu precis că strămoşii lor sînt veniţi din Ungaria.

Datele privitoare la viaţa contemporană (a culegerii) a satului sînt de asemenea interesante. Aşa de pildă, divizarea colectivităţii săteşti în cartiere («*szegek*»), ce au devenit unităţi social-culturale aproape distincte, constituie o caracteristică ce se proiectează pe fondul general al conservatorismului acestei localităţi, unde de 100 ani, pînă la data culegerii, nu s-a pomenit să se încheie vreo căsătorie cu cineva din altă localitate!

Ca o particularitate a vieţii culturale populare din Sic, se menţionează existenţa mai multor saloane de dans, pe vîrste sau sex, în cadrul fiecărui cartier: al adolescenţilor, al flăcăilor, al fetelor, al oamenilor căsătoriţi etc. — ceea ce explică posibilitatea coexistenţei mai multor taraf uri de lăutari la numărul respectiv al locuitorilor.

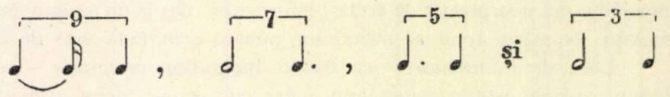
În portul din Sic se semnalează unele particularităţi ce ar putea constitui un indiciu al moştenirii lăsate de locuitorii nemţi ce par a fi fost stăpînii oraşului prin secolul XV: nasturi de alamă, veste de postav albastru, pălării cu o formă specială — iar în muzică: unele melodii majore.

Clasarea materialului s-a făcut în 5 capitole: piese instrumentale înregistrate pe discuri (mel. 1—22); piese vocale, cu acompaniament, înregistrate pe discuri (mel. 23—29); piese instrumentale, înregistrate pe cilindri de fonograf (mel. 30—36); piese vocale înregistrate pe discuri (mel. 37—81); piese vocale, înregistrate pe cilindri de fonograf (mel. 82—107).

Ordinea publicării este aceeaşi cu a culegerii, ţinînd seama de faptul că «acest volum nu este decît o publicaţie de material».

Tot în introducere se fac şi unele observaţii generale de ordin muzical asupra materialului.

Primo: faptul că lăutarii profesionişti din Sic nu au nici o cunoştinţă teoretică despre armonie, face ca ei să-şi armonizeze piesele exclusiv cu acorduri majore, acest fel de armonizare fiind considerat de către autor că reprezintă o moştenire tradiţională. Ritmul acompaniamentelor variază între



Secundo: existenţa unui grup de melodii, format din patru rînduri melodice de cîte 16 silabe. Aceste melodii de 16 silabe, care au cadenţa celui de-al doilea rînd melodic pe *tonică*, uneori se despart — în interpretarea neprofesioniştilor — în două melodii independente de cîte 8 silabe. Aceste jumătăţi de melodii se pot apoi recombina, în melodii de 16 silabe, dar nu aşa cum au fost la origine, ci prin asocierea unor jumătăţi aparţinînd fiecare altei melodii. Părerea autorului este aceea că de fapt aceste melodii sînt de origine instrumentală, textul nefiind format din versuri veritabile de 16 silabe. Această părere este întărită, printre altele, şi de faptul că muzicanţii profesionişti păstrează cu strictete forma originală integrală a acestor melodii.

Din moment ce autorul se abţine de la comentariul materialului — din cauzele mai sus arătate — cu atît mai puţin s-ar cădea ca s-o facă recenzentul. Totuşi frumuseţea materialului,

interesul pe care-l suscită, ne îndeamnă să ne luăm permisiunea de a ne opri pe scurt, asupra cîtorva din cîntecele şi melodiile publicate.

Primele două capitole, ce cuprind transcripţii complete ale melodiilor instrumentale şi vocale cu acompaniament înregistrate pe discuri, sînt fără îndoială acelea care merită să stea în fruntea volumului.

Din însăşi mărturisirea autorului ştim că aceste transcripţii au necesitat o muncă perseverentă şi plină de încordare. Aflîndu-se pentru prima oară în faţa sarcinei de a întocmi o partitură — aceastea fiind primele înregistrări pe discuri ale unor ansambluri instrumentale — autorul s-a văzut nevoit, din dorinţa unei fidelităţi cît mai mari a transcrierilor, să revină de mai multe ori asupra notaţiilor, mărturisind că « *cu ocazia fiecărei revizii, făcute chiar şi cu acelaşi aparat, vom găsi în transcriere noi şi noi amănunte ce se cer modificate* » — constatare care putem spune că are o valabilitate generală nu numai în cazurile extrem de grele ale unor transcrieri polifonice ci şi la cele omofone [1].

De aceea este vrednică de toată admiraţia migala ce a dus la precizarea celor mai mici amănunte melodice, ritmice sau armonice, transcriitorul dovedind o înaltă şi incontestabilă competenţă în această materie.

Frumuseţea acestui material credem că a recompensat întrucîtva eforturile ce au fost necesare pentru transcrierea lor. Remarcăm îndeosebi melodiile nr. 3, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 19, 21, 26, 32, 34, etc. (Dintre acestea numerele 3, 7 şi 21 ne erau cunoscute din prelucrarea lui *Gulyás László*, în interpretarea Orchestrei Ansamblului Popular de Stat, imprimate pe discuri).

Ne atrag atenţia unele trăsături comune între cîteva piese de joc din această culegere şi muzica de joc romînească din Ardeal.

Astfel, nr. 5 de exemplu este foarte apropiat ca atmosferă de învîrtitele noastre din Năsăud, iar nr. 19 este chiar o variantă foarte apropiată de « Haţegana » din suita ardelenească a compozitorului romîn Achim Stoia — spre deosebire de alte melodii care diferă de caracterul melodiilor de joc romîneşti, ca de pildă nr. 3, 4, 7, 12, 21 etc.

Aceasta este desigur o confirmare a constatării folcloristului maghiar Vargyas Lajos, că muzica de joc fiind cîntată de către lăutarul profesionist atît la jocurile şi petrecerile ungurilor, cît şi la cele ale romînilor, ajunge să fie amestecată de către acesta [2].

În acelaşi timp ea vine să întărească observaţiile pline de tîlc ale lui Béla Bartók — acest nobil cercetător al comorilor populare, pătruns de o indiscutabilă cinste umană şi ştiinţifică: « *. . .contactul dintre popoare străine nu are ca rezultat numai un schimb de melodii, ci — şi acest lucru este încă mai important — constituie chiar un îmbold pentru elaborarea unor stiluri noi. În acelaşi timp rămîn însă în viaţă şi stilurile vechi sau mai puţin vechi, ceea ce atrage după sine o nouă îmbogăţire a muzicii populare. . . Orice asemenea material muzical—oricît de eterogen ar fi fost la origine — capătă în felul acesta o personalitate puternică şi pe deplin închegată* » [3].

Abordarea multilaterală a acestei probleme astăzi, cînd cele două ţări au lichidat cauzele disputelor naţionaliste, nu mai comportă riscurile pe care la timpul său Bartók a fost nevoit să le suporte. Pare de aceea de neînţeles de ce secţia din Cluj a Institutului de

---

[1] Realizările tehnicei contemporane în înregistrarea de sunete credem că ar putea soluţiona problema unor aparate capabile să înregistreze separat şi simultan totodată fiecare instrument al unui ansamblu redus de 3—4 persoane, permiţînd reproducerea lor fie separat, fie cîte 2, fie simultan. Un schimb de experienţă între tehnicienii ce lucrează pe acest tărîm ar fi cît se poate de salutar!

[2] « . . .tánczenét jóformán mindenütt már a cigány játszik magyarnak, románnak egyaránt és több nép zenéjét játszva össze is keveri azokat » — *Népzenei kapcsolatok* în *Magyarok és Románok*, Budapest 1944, vol. II, 544.

[3] « Muzica şi puritatea rasială », în *Tempo*, London 1944 (reprodus şi în « Bártok Béla — însemnări despre cîntecul popular », Buc. ESPLA 1956, 111—112).

Folclor, care dispune de specialişti şi pentru folclorul romînesc şi pentru cel maghiar, nu atacă această temă. Credem că nu mai trebuie să insistăm asupra importanţei unui astfel de studiu, căci se înţelege de la sine că pentru prima oară în istoria celor două ţări există posibilitatea să se facă un astfel de studiu în mod temeinic, cu garanţia unei obiectivităţi ştiinţifice neîndoielnice.

Iar pentru folclorul ambelor naţiuni, un astfel de studiu ar putea aduce elemente interesante, fără să mai vorbim despre interesul pe care-l comportă stabilirea concretă a felului în care contactul dintre naţiuni constituie « *un imbold pentru elaborarea unor stiluri noi* », stabilirea pe concret a acelui proces complex de creaţie prin care acest material muzical capătă « *o personalitate puternică şi pe deplin închegată* ». Bineînţeles, un astfel de studiu va contribui de asemenea la rezolvarea definitivă a problemei « dialectelor » muzicii populare romîneşti din Ardeal, enunţată de către Bartók; această problemă — după propria-i mărturisire la încheierea lucrării întitulată *Muzica populară maghiară şi muzica populară a popoarelor vecine*, — din lipsă de material, urma să fie revizuită.

Cum s-a spus mai sus, frumuseţea materialului şi exemplarele interesante reţin dintr-un început atenţia cititorului. Din aceste numeroase exemplare mai spicuim: cîntecele din repertoriul de nuntă, ca de ex. nr. 26 — un frumos cîntec al miresei, interesant atît ca text cît şi ca melodie, cu ample şi frumoase recitative şi nr. 27, joc de nuntă. La fel numerele 55, 56, 57 şi mai ales 66 sau frumosul cîntec de recrutare de la nr. 58 care ne aminteşte de melodia « Rău, maică, te-ai supărat » publicat de Bartók Béla [4].

Remarcăm în sfîrşit, melodia instrumentală de la nr. 36, înrudită din punct de vedere motivic, cu nr. 3 sau cîntecul nr. 39 cu melodica sa sprintenă, cu un ritm ce sugerează parcă gluma şi care ne evocă în minte frumoasele ritmuri, cu accente interioare şi pline de prospeţime ale colindelor noastre.

Mai aflăm şi o melodie de urare, ce se cîntă în grup cu prilejul diferitelor onomastice — nr. 47 — şi care este interesantă chiar şi prin simpla ei prezenţă în repertoriul satului.

Ca stil de interpretare găsim, de asemenea, o mare bogăţie şi remarcăm, firește, stilul frumos înflorit, mai ales al celui mai bătrîn informator din culegere, de 65 de ani, interpretul a mai multor cîntece (nr. 51, 58, 59, 66 etc.)

Pe marginea culegerii se pot ridica desigur multe probleme interesante şi cel ce se va consacra *studiului* muzicii populare din Sic va găsi în culegerea prof. Lajtha László un preţios început.

Alte probleme care se desprind din lectura volumului privesc însă domenii mai generale. Dintre acestea am vrea să ne oprim numai asupra uneia şi anume, asupra problemei principiului de transcriere şi de notare a melodiilor populare, întrucît această problemă constituie obiectul poate mereu actual al folcloriştilor muzicali, din cauza dificultăţilor reale pe care le ridică notarea melodiilor populare.

Precizăm de la început că sîntem pentru transcrierea amănunţită şi riguros ştiinţifică a cîntecului popular, că împărtăşim părerea că pentru cercetarea cu succes a unor aspecte ale creaţiei şi interpretării folclorului muzical şi cu atît mai mult ale evoluţiei lui, transcrierile amănunţite sînt indispensabile. De aceea este departe de noi gîndul absurd de a cere publicaţiilor *cu caracter ştiinţific* transcrieri sumare sau în care sub falsul pretext al « accesibilităţii » să se fi renunţat la notarea unor particularităţi mai puţin « obişnuite » sau care nu se încadrează în schemele sau prevederile scolasticii. Salutăm, aşadar, orice contribuţie la găsirea celor mai plastice forme pentru a putea cuprinde viaţa cîntecului sub aspectele sale cele mai intime şi mai variate.

---

[4] *Scrieri mărunte*, nr. 38 (Citat şi de Gh. Ciobanu în studiul său *Despre factorii care înlesnesc evoluţia muzicii populare* — Revista de Folclor nr. 1—2/1956, 91).

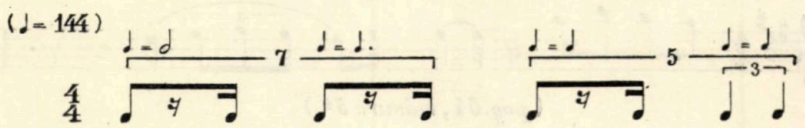
Din aceste considerente socotim că problema notațiilor de folclor muzical nu trebuie privită ca o problemă a unei anumite școli sau persoane: ea este o problemă internațională a însăși disciplinei noastre.

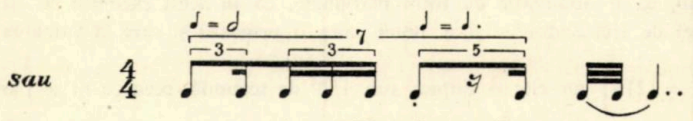
Autoritatea științifică a autorului culegerii este un fapt recunoscut și tocmai de aceea supunerea dezbaterii publice a unor cazuri concrete, pe marginea materialului, în limitele cadrului pe care îl poate oferi o recenzie — socotim că se impune ca o necesitate.

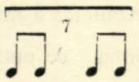
Principalele nedumeriri pe care le ridică numeroasele transcrieri din volum privesc notația ritmului. Schemele și formulele ritmice extrem de complicate lipsesc foarte multe exemplare de una din cerințele de bază ale scriiturii muzicale: *plasticitatea*. Adesea cititorul are în fața lui o infinitate de amănunte ritmice, toate tratate cu aceeași importanță, pe aceeași treaptă și de multe ori are senzația că se află în fața unor șarade sau a unor probleme de algebră, foarte greu de pus în ecuație.

Fără îndoială că un extrem de mare abuz de triolete, dar mai ales de cvintolete și septolete, în combinațiile cele mai neașteptate și neîntîlnite în literatura muzicală, crează uneori impresia că pentru descifrarea ritmului ar fi necesar un cod special.

De pildă, unul din aceste cazuri se întîlnește chiar la prima piesă (pag. 13—20). Reproducem cîteva formule ritmice din partida viorii

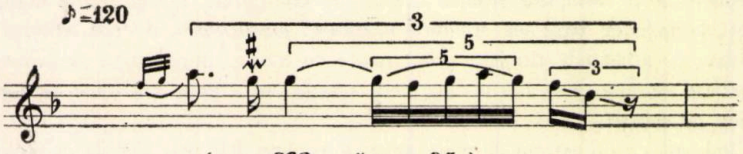


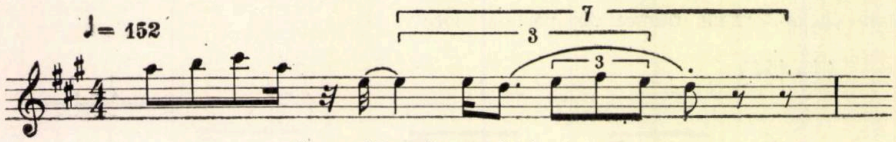
(*pag. 14, măsura 8a*)

(*pag. 19, măsura 5a*)

Am ales două exemple care să cuprindă aproape toate posibilitățile întrebuințate în decursul bucății. Așa de pildă primul septolet din primul exemplu este cel mai frecvent, putînd fi repetat identic și în a doua jumătate a măsurii; alteori pot lipsi pauzele de șaisprezecimi, formula avînd aspectul  etc.

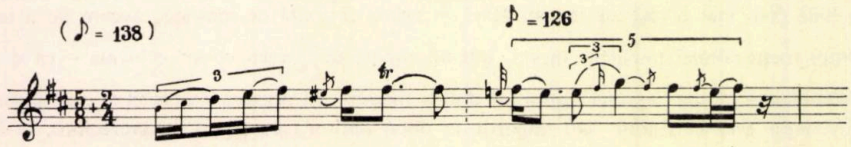
Mărturisim că cu toată truda noastră n-am reușit să executăm aceste formule. Dacă înțelegem bine (sau mai corect zis intuim bine) în prima formulă de mai sus, aveam de a face cu doi timpi metronomici împărțiți inegal, într-un raport de $\frac{4}{3}$ ceea ce ar echivala — ca o sumă a diviziunilor — cu un septolet; apoi, al doilea membru al acestui «septolet», care însumează trei diviziuni, este la rîndul său împărțit în două optimi (sau patru șaisprezecimi), în loc de trei, adică se împarte de data aceasta, în două (sau în patru). Ca să executi (sau să auzi) o astfel de formulă se presupune să bați riguros ♩ = 144 (adică 𝅗𝅥 = 72), să numeri diviziunile septoletului și concomitent să numeri diviziunile cvartoletului care corespunde ultimelor trei diviziuni ale septoletului. Dar ce se întîmplă cu cvintoletul, căci deasupra acoladei este scris că ambele membre ale cvintoletului valorează ♩ = ♩, făcînd abstracție de trioletul respectiv!? În ce fel trebuie înțeles acest «cvintolet»?

În sfîrşit, ne este cu neputinţă să ne imaginăm formula a treia, în care primele patru diviziuni ale septoletului se repartizează în cîte două triolete, iar ultimele trei diviziuni într-un cvintolet!

Dar formulele de mai sus, luate aproape întîmplător, sînt poate din cele mai simple pe care le conţine volumul căci altele prezintă complicaţii şi mai greu sau chiar imposibil de imaginat, ca de pildă cele de mai jos:

(pag. 332, măsura 9a)

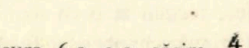
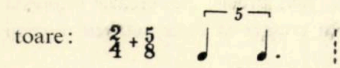
sau de exemplu la o mişcare rapidă:

(pag. 54, măsura 5a)

Adăugăm, ca o observaţie cu totul marginală, că în acest exemplu ne atrage atenţia şi notarea pauzei de treizecidoime şi a notei care o urmează şi care la valoarea metronomică indicată ($\text{♬} = 1216$) au cîte o durată sub 1/20 de secundă, ceea ce ni se pare cu atît mai exagerat, cu cît după aceasta întîlnim pe ultima notă un stacatto: acesta cît valorează oare, dacă ne gîndim că unii muzicieni consideră că la acest metronom o notă stacatto îşi micşorează durata la aproximativ jumătate!? În ce priveşte formulele ritmice ale celor două exemple, credem că ele sînt grăitoare şi că ne scutesc de comentarii foarte greu de făcut.

Complicaţii similare sau de altă natură se pot întîlni şi la întrebuinţarea măsurilor. În exemplul nr. 24, combinaţia $\frac{5}{8} + \frac{2}{4}$ nu este uneori justificată, fiind infirmată de notaţia ritmică

(pag. 140, măsura 2a)

Mărturisim că nu am înţeles sensul pentru care al doilea membru al măsurii a fost notat în $\frac{2}{4}$, de vreme ce devine un cvintolet, ceea ce indică tot un ritm de 5.

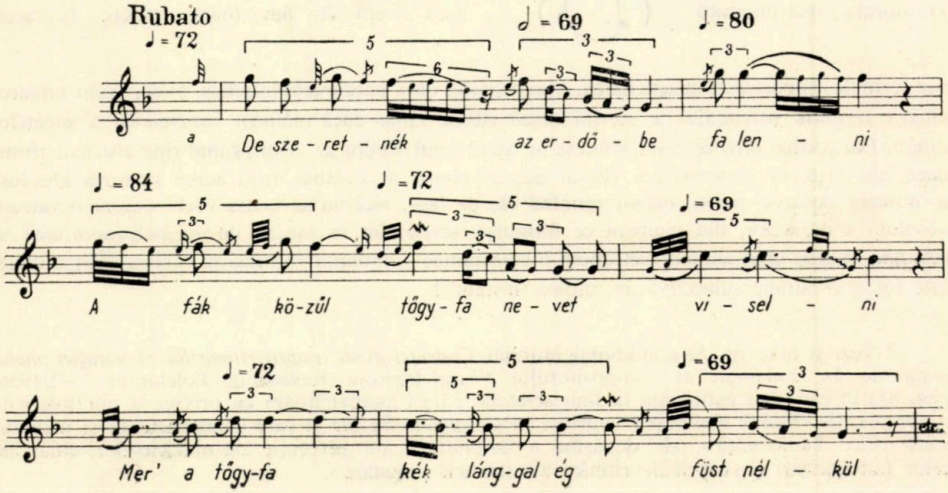
La aceeaşi piesă este frapant şi faptul că unuia şi aceluiaşi desen ritmic al acompaniamentului i s-au dat mai multe forme grafice.

Astfel, formula de acompaniament în prima măsură (pag. 140) este notată în ca apoi în măsura 6-a s-o găsim  iar în măsura următoare:  ca să ajungă iar la ca la început.

Credem că înainte de toate cele mai multe complicaţii ritmice derivă din dorinţa autorului de a măsura *matematic* toate valorile întîlnite. Cum aceasta nu ar fi posibil în nici un chip la mişcarea reală, a recurs probabil, la rărirea cel puţin la jumătate a turaţiei discului sau cilindrului de fonograf. O asemenea rărire nu poate asigura o fidelitate cît de cît mulţumitoare, mai ales la discuri, unde turaţia normală este de 78 ture pe minut.

Dar chiar şi dacă s-ar putea obţine o audiţie fidelă la această turaţie redusă — cum ar fi de pildă cazul la audiţia pe bandă de magnetofon — o asemenea rărire poate duce foarte des la deformări accentuate mai ales ale ritmului. Sîntem tentaţi să comparăm acest procedeu cu unul similar tot în studiul mişcării, anume în cinematografie. Mişcările descompuse care apar pe ecran permit analizarea părţilor componente ale mişcării respective, dar ele nu se pot substitui acesteia. De aceea ele apar doar ca un element auxiliar, căci întotdeauna sînt urmate de înfăţişarea *mişcării reale*, adevărate, pentru a avea imaginea veridică a mişcării respective.

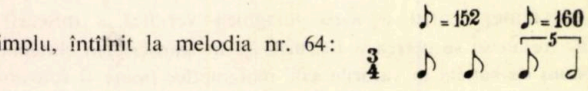
Tot astfel gîndim că ar trebui să se petreacă lucrurile şi în transcrierea cîntecului popular. Descompunerea unei succesiuni de sunete în valorile sale matematice poate fi folositoare într-un anume caz, cînd o formulă ritmică anumită şi complicată se cere a fi exprimată, cît mai exact, dar cît mai *plastic* totodată. Dar ea, credem că nu poate sub nici un motiv să se substituie mişcării sale reale, căci rezultatul va fi aproape întotdeauna o imagine diformă, cu atît mai diformă cu cît desenul ritmic original este mai complicat. Astfel credem că a ajuns autorul — şi desigur cu preţul a multor ore de muncă încordată — la soluţii atît de neverosimile, ca «etajele» de triolete, cvintolete, septolete etc. ca şi la alte soluţii ce sînt mult în dauna clarităţii notaţiei.

Frecventele schimbări de metronom, ca să dăm încă un exemplu, merg, nu de puţine ori, pînă la abuz. De exemplu la piesa nr. 24 metronomul se schimbă de 28 ori, deşi sînt numai 24 de măsuri! Iată şi un fragment dintr-o piesă vocală cu astfel de abuzuri.

Aşa cum se afirmă în introducere (pag. 5, nota), ca şi cercetătorul în domeniul ştiinţelor naturii, folcloristul este obligat să-şi desfăşoare munca « in vivo » şi « in vitro ». Dar « munca de eprubetă » (« in vitro ») trebuie să-l ajute tocmai la o cît mai exactă sintetizare a legilor de creaţie, de interpretare, de dezvoltare şi continuă schimbare a folclorului şi aşa mai departe. Ori, rezumarea la analiză, tradusă în fapt printr-o exagerare a tuturor amănuntelor, face ca secundarul să fie pus pe acelaşi plan cu ceea ce este primordial, mai precis, se crează impresia de multe ori a unui imens haos, a unei totale lipse de legitate în creaţia şi interpretarea muzicii populare, a unei lipse de logică muzicală în folclor.

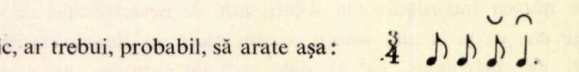
Se naşte astfel primejdia de a se lăsa drum deschis concepţiilor false despre însăşi esenţa şi specificul creaţiei populare, care contrazice realitatea, aceea a « jocului întîmplării », a inexistenţei unor procedee tradiţionale de creaţie, de memorare şi interpretare şi care, în ultimă instanţă, poate duce la negarea folclorului ca o creaţie artistică tradiţională a maselor [5].

Fără consultarea materialului sonor desigur că nu se poate da nici o soluţie în notaţia concretă a cutărui sau cutărui cîntec. Dar ceea ce atrage luarea aminte este renunţarea autorului la semnele diacritice pe care le întrebuinţează folcloristica modernă, odată cu inventarea multora din ele de către Bartók. Semnele de scurtare şi de lungire (∪, ∩), ba nici măcar fermatele (𝄐) (fie ele măsurate metronomic) nu se întîlnesc aproape deloc în tot volumul.

De aceea intervin în material complicaţii de tot felul. Să luăm la întîmplare exemplul cel mai simplu, întîlnit la melodia nr. 64:



Este evident că în acest caz avem de-a face cu o măsură de $\frac{3}{4}$ în care optimea a treia este scurtată $\left(\overset{\frown}{\text{♪}} = 160\right)$, iar ultimul sunet este alungit — adică o formulă care, scrisă plastic, ar trebui, probabil, să arate aşa:



putîndu-se scrie deasupra ∩ durata metronomică $\left(\overset{\frown}{\text{♩.}}\ \text{♪}\right)$, dacă vrem să fim foarte exacţi. În acest caz formula îşi păstrează plasticitatea. Mai departe, dacă parcurgem întreaga piesă, vom remarca chiar o repetare sistematică a acestui desen ritmic chiar dacă *valoarea matematică* a sunetelor diferă. Dar tocmai ceea ce ne-ar interesa în cazul unui studiu ar fi în primul rînd *sistemul* ritmic dacă am vrea să caracterizăm ritmul acestui cîntec şi de-abia după aceea valoarea absolută a duratei fiecărui sunet, nemai spunînd că, de fapt, nici nu se poate vorbi despre o valoare absolută a duratelor, din moment ce formulele scrise sînt în funcţie de un metronom care se schimbă mereu: unui anumit metronom îi corespunde o anumită formulă şi invers. Prin urmare, este tot o chestiune subiectivă în ultimă instanţă!

---

[5] Vezi şi nota nr. 58 a studiului intitulat *Consideraţiuni asupra ritmurilor şi notaţiei melodiilor de joc romîneşti* al compozitorului Pascal Bentoiu (Revista de Folclor nr 1—2/1956, pag. 61) în care sînt exprimate în linii generale păreri asemănătoare cu privire la notaţiile « de o complicaţie ritmică uluitoare » cuprinse în *Culegerea din Sic* şi care « îndepărtează şi descurajează orice bunăvoinţă », ele depăşind « posibilităţile de percepţie ale muzicienilor, chiar ale celor familiarizaţi cu capriciile ritmice ale muzicii populare ».

Şi pentru încheierea acestei probleme, ne permitem o comparaţie. Să presupunem, prin absurd, că datorită unei întîmplări oarecare ar dispare notaţiile sonatelor pentru vioară solo de Bach, ele ne-ar rămîne totuşi în imprimarea unui mare violonist – să spunem a lui George Enescu şi s-ar pune problema transcrierii lor. Oare nu aceea va fi transcrierea ideală care se va apropia cel mai mult de original? Dar în acest caz notaţia va trebui, firește, să cuprindă esenţialul, acel esenţial pe care compozitorul l-a notat pe portativ, şi care serveşte fiecărui artist şi de fiecare dată drept canava pentru aportul său personal, potrivit cu înţelegerea şi sensibilitatea sa. În folclor credem că lucrurile nu sînt mult prea diferite, numai că aici sarcina de a extrage esenţialul, de a da formă acestor opere artistice îl are transcriitorul.

Continuarea cercetărilor în comuna Sic, credem că, ar fi foarte necesară. Pînă atunci, s-ar putea eventual conveni cu instituţiile din ţara vecină prietenă, în vederea unui larg schimb de material muzical sonor, copii ale înregistrărilor de pe discuri sau cilindri de fonograf, ce ar interesa ambele noastre ţări. Între acestea, copii ale culegerii din Sic ar fi, fără îndoială, de mare importanţă pentru noi.

ADRIAN VICOL

NARODNA TVORCIST TA ETNOGRAFIA [Creaţie populară şi etnografie] nr. 1 ianuarie-martie 1957

Noua revistă ucraineană, care apare cu acest titlu, este editată de Academia de Ştiinţe a Republicii Sovietice Socialiste Ucrainene. E o publicaţie masivă tipărită în bune condiţiuni grafice, care continuă tradiţia interesului pentru folclor şi etnografie purtat de această Academie de la înfiinţarea ei.

Din articolul program rezultă că noul periodic îşi propune să contribuie la « crearea unor lucrări ştiinţifice temeinice, la continuarea culegerii, publicării şi cercetării materialelor de creaţie populară şi etnografie, în genere la îndepărtarea neajunsurilor existente » în cele două domenii de activitate. Revista promite că va acorda o deosebită atenţie studierii proceselor de creaţie actuală a maselor de muncitori de la oraşe şi sate. Ea va publica modele de folclor literar, muzical şi coregrafic, fără a neglija nici pictura populară. Va tinde şi la popularizarea contribuţiilor originale ale muncitorilor şi colhoznicilor. Pentru a fi uşurată munca folcloriştilor şi etnografilor, se vor publica sistematic recenzii asupra unor volume apărute şi o bibliografie care va cuprinde noile lucrări şi ediţii privitoare la creaţia populară şi etnografică din R.S.S. Ucraineană, republicile unionale şi din străinătate. Publicaţia va fi însoţită şi de o cronică.

În articolul lui M.T. Rilski: *Înflorirea creaţiei populare în Ucraina*, care inaugurează revista, sînt interesante consideraţii teoretice privitoare la definirea creaţiei populare şi la raportul dintre această creaţie şi cea aparţinînd literaturii « profesionale ». Pornind de la ideea că poporul nu este numai creatorul tuturor bunurilor materiale, ci şi a celor spirituale, autorul articolului subliniază că creaţia populară este fundamentul pe care creşte literatura, teatrul, muzica şi pictura. În sprijinul tezei sale, M. Rilski aminteşte că M. Gorki arătase esenţa populară a unor tipuri universale cum sînt Prometeu sau Faust. Insistînd asupra faptului că astfel de constatări nu diminuează prin nimic meritele incontestabile ale creatorilor individuali, autorul arată că interferenţa dintre literatura populară şi cea individuală e veche. Epopeile *Iliada* şi *Odiseia* atribuite « rapsodului orb » Homer sînt în realitate culegeri de cîntece « create de rapsozi anonimi în curs de multe veacuri ». De asemenea cei trei mari autori a vechilor tragedii grece, Eshil, Sofocle şi Euripide, pentru tragediile lor au folosit motive populare. Fabulele medievale, romanele cavalereşti ca şi *Decameronul* lui Boccaccio se întemeiază pe o tematică aparţinînd folclorului.

În lumina acestor zone greu de delimitat între folclor şi creaţie individuală, M. Rilski trece la revizuirea definiţiei folclorului, pe care unii în mod greşit îl cred pe cale de dispariţie sau chiar dispărut, întrucît toată lumea ştie să scrie şi pentru că din această cauză unele trăsături, socotite altădată caracteristice folclorului, nu s-au putut menţine sau au căpătat alte sensuri. E vorba de anonimat, oralitate şi caracterul colectiv al creaţiei populare. Analizînd rînd pe rînd astfel de trăsături, pe care le referă la stadiul actual al folclorului din Ucraina Sovietică, M. Rilski socoate că anonimatul nu este o caracteristică absolut necesară. E o greşeală a socoti de « falsificat » tot ce are o contaminaţie livrescă. Cîntecul *Urlă şi suspină Niprul larg* cu textul lui Taras Şevcenko sau *Stă muntele înalt* a lui Glibov au devenit folclor prin vastă circulaţie. În alte cazuri, opere ale unor

scriitori mai puțin cunoscuți au ajuns anonime pentru majoritatea celor care le cunosc. Astfel este cîntecul *Cazacul pleacă peste Dunăre* creat de Semen Klimovski, în secolul al XVIII-lea și multe altele. Unele poezii aparținînd unor poeți cunoscuți capătă transformări în circulație. Astfel de realități îl duc pe autor la constatarea unui schimb reciproc de bunuri între folclor și literatură: « nu numai creația populară din cele mai depărtate timpuri a intrat prin diferite elemente în literatură, dar și literatura din toate timpurile a pătruns în masele populare și a fost însușită de ele ». În mod obișnuit literatura era redactată din nou de către colectivitatea poporului.

Afirmîndu-și punctul de vedere față de o aprinsă discuție purtată de folcloriștii sovietici în ultimii ani, M. Rilski nu e de acord că în folclor ar exista genuri perimate, anume *dumele* (poezii epice) ucrainene și mai ales *bîlinele* ruse. Ca dovadă, A. Pușkin în *Căsuța din Kolomna* a folosit octava Renașterii italiene, iar poetul ucrainean contemporan Pavlo Tîcina compune în hexametri. Nimeni nu contestă valoarea operelor acestor poeți, evidentă în noutatea temelor și în realismul de care sînt pătrunse. În consecință M. Rilski crede că procedeul folosirii formelor vechi, în genere admis pentru literatura scrisă, « profesională », trebuie să fie admis și pentru poezia populară. Unele elemente stilistice și clișee poetice caracteristice vechii literaturi populare au fost fericit adaptate unor poezii populare recente.

O altă problemă ridicată de autor este cea a nivelului cultural al creatorilor populari. El crede că a considera în folcloristică, *poporul* drept « *oameni simpli* » este o eroare. Și creatorii *dumelor* din secolul al XVII-lea erau « luminați » pentru epoca lor. Afară de asta, cunoașterea scrisului de către creatorii populari și chiar de către întregul popor, care recepționează și transmite, nu îndepărtează procedeul oral al creației:

« Sînt create și răspîndite oral cîntecele lirice, humoristice și satirice, ca și poveștile, legendele, povestirile, etc. »

Vorbind de modalitatea colectivă a creației populare M. Rilski relevă că aceasta are două sensuri anume: a șlefuirii și selectării textelor de către mase prin circulație în timp și spațiu și un altul al conceperii și prelucrării simultane a operelor, în cadrul unui colectiv de amatori. Acest din urmă procedeu are o vastă răspîndire în Ucraina sovietică, unde a dus la o creație populară « socialistă », « adînc patriotică » și « partinică ».

Articolul următor din revistă se ocupă, în mod special de procedeul de creație al literaturii populare. A. Kinko în *Caracterul colectiv al creației populare* insistă că acesta e determinant în definirea folclorului. Astfel diferența predominantă față de literatura « profesională » nu ar fi de accepțiune sau tematică, ci genetică. Din articol rezultă că trăsătura colectivă ar forma nota distinctivă a creației populare, în mai mare măsură decît anonimatul sau oralitatea. Combătînd pe cei care susțineau originea « aristocratică » sau de sursă individuală, a folclorului, A. Kinko evocă părerea revoluționarului democrat M.G. Cernîșevski, care referindu-se la poeziile populare spunea că sînt create « de popor ca de-o singură persoană morală » și că asta le distinge de « cele scrise de persoane luate în parte ». De asemenea autorul articolului amintește de constatarea compozitorului rus O. Serov care spunea despre cîntecele ucrainene că au fost create de « întregul popor ». În continuare A. Kinko arată că acest caracter colectiv apare atît în momentul creației, cît mai ales, în șlefuirea, prelucrarea și adaptarea temelor. Ideea pe care o formulează este că fiecare generație introduce în vechile tipare ale creației populare împrejurări, detalii și uneori sensuri noi. Vorbește apoi de răspînditul procedeu de creație colectivă în Ucraina sovietică unde creația populară se produce pe o scară largă.

S.I. Grița se ocupă de *Activitatea folcloristico-muzicală a lui F. M. Kolessa* (1871—1947). Articolul avînd un caracter ocazional, prilejuit de împlinirea unui deceniu de la moartea folcloristului ucrainean Filaret Mihailovici Kolessa, este și o minuțioasă analiză a operei lui.

Filaret Kolessa debutează ca folclorist în 1889 cînd în calitate de student la universitatea din Lvov se ocupă de strîngerea și studiul creației populare. Acest interes a crescut în anii 1896—1911,

pe cînd coresponda cu M. Lisenko. Primele culegeri de folclor muzical le publică în 1903. Majoritatea lucrărilor lui Kolessa, cum sînt cele privitoare la folclorul ucrainenilor din Galiția și Rutenia Carpatică, sînt însoțite de importante studii teoretice, ca și cele două volume intitulate *Melodii ale dumelor ucrainene*. Activitatea publicistică a lui Kolessa se extinde pînă la moarte.

Afară de astfel de date biografice, și uneori paralel cu ele, S. Grița discută concepția de folclorist a lui F. Kolessa. Activitatea lui inaugurează o nouă etapă în istoria folcloristicii ucrainene prin cercetarea multilaterală a creației populare. F. M. Kolessa este din generația de intelectuali ucraineni progresiști care a făcut legătura dintre cultura clasică și cea sovietică. Ca o nouă metodă în studiul creației populare poate fi socotită cercetarea ei complexă. Într-adevăr cîntecele populare sînt studiate de Kolessa în cele două componente ale lor anume *melodia* și *cuvintele*, muzica și textul literar formînd un întreg.

În lucrările sale mai vaste, ca și în articole și recenzii, Kolessa se ocupă de stilul muzical-poetic al creațiilor populare, considerînd cîntecul popular ca operă muzical-poetică. Un astfel de procedeu l-a adus la o nouă viziune a genezei *dumelor* în lucrarea sa *Despre geneza dumelor ucrainene*. De asemenea l-a ajutat la situarea lor istorică.

Kolessa acordă o deosebită importanță ritmicei populare și face unele corelații dintre ritmică și text. Dar punerea accentului pe formule ritmice l-a dus la o grupare arbitrară a textelor, interesînd mai mult pe muzicologi. S. Grița consideră această metodă drept «schematico-statistică» și notează că ea împiedică un discernămînt după conținut.

Dar laturile pozitive ale operei lui Kolessa întrec cu mult astfel de neajunsuri. Printre părerile juste ale folcloristului este considerarea cîntecului popular nu ca piesă de muzeu, ci ca un organism în plină dezvoltare: « Creația orală nu stă pe loc, merge mereu înainte ». În conformitate cu această constatare Kolessa ține la notarea fidelă a variantelor care ajută la urmărirea evoluției unei teme. Prin studierea epicei ucrainene, el a demonstrat netemeinicia teoriei lui Hans Neumann asupra originei « aristocratice» a epicei populare. Un alt merit a lui Kolessa — după cum arată S. Grița — este că a adus lămuriri care ajută la cunoașterea conținutului dumelor în care vede reflectate două epoci ale istoriei Ucrainei: cea a luptei împotriva turcilor și tătarilor, dinainte de 1648 și cea a luptei pentru libertate din anii 1648—1654. Cele din ultimul grup narează fapte concrete.

K. G. Guslisti în *Consfătuirea etnografică unională din 1956 și chestiunea dezvoltării etnografiei ucrainene* trece în revistă lucrările conferinței etnografilor ținută la Leningrad în 1956, scoțînd în relief munca pe care au s-o depună etnografii ucraineni. La consfătuirea convocată de Institutul de Etnografie al Academiei de Științe din U.R.S.S., ca rezultat al Congresului al XX-lea al P.C. al Uniunii Sovietice, au participat toate republicile unionale precum și delegați din străinătate. Printre doleanțele exprimate a fost « lărgirea muncii etnografice în republicile unionale, creșterea cadrelor de tineri etnografi sovietici, mărirea numărului de lucrări științifice, mărirea atenției în studiul culturii și felului de viață a popoarelor din U.R.S.S., adîncirea analizei problemelor teoretice, punerea în practică, pe un plan larg, a cercetărilor pe teren».

Consfătuirea a fixat un vast plan concret de muncă în domeniul etnografiei. Printre altele i s-a acordat o deosebită atenție colecției *Popoarele lumii* pe care o publică Academia de științe din U.R.S.S. și monografiei *Ucrainenii* pregătită de Institutul de artă, folclor și etnografie al Academiei de științe din Ucraina Sovietică, împreună cu Muzeul etnografic ucrainean de stat din Lvov și alte instituții. Același Institut, din Ucraina, a planificat să înceapă în cursul anului 1957 munca la Atlasul Istorico-Etnografic al Ucrainei, o lucrare grandioasă în aproximativ zece tomuri, ocupîndu-se de diferite aspecte de viață ale poporului ucrainean, cum este munca agricolă a țăranilor din secolul al XIX-lea și, în parte, a ultimului secol, precum și locuința, îmbrăcămintea, pictura populară. Acest atlas urmează să fie folosit pentru lucrările ulterioare de diferite domenii de cercetări și pentru cele de folcloristică.

De asemenea — constată K. Guslisti — va trebui să se dea atenție problemei formării poporului ucrainean care va putea fi rezolvată numai prin colaborarea unui mare număr de savanți cu diferite preocupări: « etnografi, istorici, lingviști, arheologi, istorici ai artei, economiști, literați, filosofi, folcloriști și antropologi. »

Printre obligațiile mai apropiate ale etnografilor sovietici este și aceea de a se face « lucrări marxist-leniniste de istorie a religiilor și a reminiscențelor religioase ».

În lumina lucrărilor Consfătuirii de la Leningrad a devenit o necesitate scindarea Institutului de artă, folclor și etnografie din Ucraina Sovietică în două institute: de artă și de creație populară și etnografie. Între alte hotărîri, la Consfătuirea Unională s-a luat și aceea de a continua editarea revistei ucrainene *Creația populară* care a fost întreruptă de război. S-a hotărît, de asemenea, o coordonare a activității etnografice din diferite republici ale Uniunii Sovietice și strîngerea legăturilor cu etnografii din democrațiile populare.

O contribuție care completează cunoașterea marelui poet ucrainean Taras Șevcenko este articolul lui O.M. Craveț: *Taras Șevcenko despre viața poporului kazah*. În introducerea articolului, autorul remarcă faptul că Taras Șevcenko a avut asupra etnografiei idei revoluționar-democrate. Astfel poporul kazah l-a interesat cu atît mai mult cu cît suferea din punct de vedere material, din cauza orînduirii feudale și a opresiunii autorităților țariste. De altfel în scrisorile, pe care Șevcenko exilat în Kazahstan le trimite prietenilor săi, apreciază pitorescul și originalitatea vieții acestui popor.

Îl interesează atît viața materială cît și cea spirituală a poporului kazah. *Iurtele* (locuințele mobile ale locuitorilor Kazahstanului), sînt descrise de Șevcenko foarte amănunțit. El nu neglijează carele, așezările, vasele în care se ține *cumîsul* (băutură fermentată din lapte de iapă), cele pentru apă și pentru alte lichide, vesela specifică în care se fierbea carnea, etc. Cu același interes Șevcenko descrie costumele naționale din Kazahstan, arta populară, instrumentele muzicale și cîntecele populare, obiceiuri din viața de familie și raporturile dintre membrii care o compun. Îl preocupă și ritualurile. Uneori, cum e cazul cu referințele pe care Șevcenko le dă privitor la modul în care poporul cazah îi înmormîntа pe sinucigași, poetul ucrainean face comparații cu obiceiuri similare care existau în Ucraina.

În articolul *Pentru studierea vieții muncitorești în Ucraina*, O.S. Kunițki arată că înainte de revoluție, etnografia s-a ocupat prea puțin de viața muncitorilor. După ce demonstrează că fără ajutorul etnografiei viața muncitorilor riscă să devină insuficient cunoscută, autorul articolului dă unele indicații cum se poate ajunge la culegerea unor informații istorice privitoare la viața socială și de familie.

O lucrare privitoare la raporturile dintre concepția populară din trecut și cea actuală este *Formarea noilor obiceiuri în satul colhoznic din Ucraina*. G. Stelmah, autorul acestui studiu, menționează diferite obiceiuri existînd în satele colhoznice (de 1 Mai, la aniversarea revoluției, la plecarea recruților), insistînd pe larg asupra sărbătoririi recoltei (a obiceiului cununii) și a nunții.

« Terminarea secerișului », după cum relatează autorul, se sărbătorea în trecut, la slavii de apus, fie pe cîmp, fie printr-o procesiune care mergea pînă în sat purtînd cele cuvenite în această ocazie: snopul împodobit, coroana de spice sau alte semne de belșug. G. Stelmah observă că la această sărbătorire uneori erau atît « cununa » cît și « floarea » (mănunchi de spice împletite). Se alegea o fată care trebuia să rămînă figura centrală în timpul jocurilor și distracțiilor. Aceasta era numită *pereghinea* sau *kneaghinea*. Era purtată de către doi flăcăi și se ținea cu mîinile de greblele pe care le duceau ei. În continuare G. Stelmah remarcă: « Formele tradiționale la sfîrșitul secerișului, a satului dinainte de revoluție, s-au păstrat și la terminarea secerișului din colhozuri ».

Autorul articolului asistă în anii 1946—1949 la desfășurarea ceremonialului din colhozul Cikalov (raionul Novomoskovski, regiunea Dniepropetrovsk) unde brigada care termină secerișul împletește un snop împodobit cu flori de cîmp și o cunună de spice, pe care o pune în cap o colhoz-

nică fruntașă în producție; și snopul e purtat tot de o femeie care s-a distins în muncă. Cîntînd și jucînd, brigada însoțește cele două femei pînă la sediul colhozului, unde e întîmpinată de către conducătorul colhozului și secretarul organizației de bază cărora li se oferă snopul și cununa. Se face un miting și urmează un concert dat de amatori. La alte colhozuri, afară de snop și cunună (uneori mai mulți snopi și mai multe cununi), se împletește și « floarea » (uneori cîteva). Obiceiurile diferă în diferite localități. Pe alocuri două femei duc cunune pe năframe de mătase. În alte părți e încununat conducătorul colhozului, etc. G. Stelmah observă că obiceiul și-a pierdut semnificația de cult, cu mult înainte de socialism.

Cu toate că nunta se petrece doar în sînul familiei, ea antrenează în genere întregul colhoz. În linii mari, în multe sate se păstrează reprezentația dramatică a nunții tradiționale. Dar și aceasta și-a pierdut semnificația religioasă, încă înainte de revoluție. Unele momente ale « dramei » se petrec în forme cu totul noi. Astfel, pe alocuri nu mirele cu *drujina* sau mireasa cu *druștele* invită *musafirii* la nuntă. De multe ori invitațiile sînt făcute în scris și transmise de copii.

O.F. Kuvenova în *Sărbătoarea sovietică a recoltei* nu mai revine asupra obiceiului cununii discutat de G. Stelmah. Autoarea articolului vorbește de sărbătorirea oficială a încheierii anului agricol de pe întreaga întindere a Republicii Ucrainene. Se alege o zi din august sau septembrie în care se fac expoziții, demonstrații alegorice de masă, carnavaluri, reprezentații publice date de cinematografe, orchestre etc.

Contribuții importante pentru etnografie și folclor aduc și celelalte articole publicate de revistă. Le menționăm: F.I. Lavrov, *Cobzarul Egor Movcian;* P. M. Popov, *Un important folclorist și etnograf ceh* (Ludovic Cuba); V.G. Nagai, *Caterina Bielokur;* B. S. Butnik-Siverski, *Repin și arta populară ucraineană;* I.P. Lașciuc, *Olarii din Kosivo* și D. M. Kosorik, *Sărbătorile obștești locale.* Revista afară de studii publică poezii populare despre armata și femeia sovietică.

Din cronica revistei *Creație populară și Etnografie* desprindem cîteva date privitoare la *Consfătuirea republicană a culegătorilor de folclor* care a avut loc la Kiev în zilele 8—11 ianuarie 1957. Consfătuirea a fost convocată în vederea organizării culegerii masive de folclor și a publicării creațiilor populare. Au fost 150 participanți din care 109 delegați ai Ucrainei Sovietice. S-a deschis de către academicianul M. Rilski, directorul Institutului de artă, folclor și etnografie, care a citit raportul: *Dezvoltarea creației populare în Ucraina* (am vorbit de conținutul acestui raport la începutul recenziei noastre). A urmat comunicarea lui F.I. Lavrov privitoare la *Metodica culegerii și a înscrierii creației populare poetice.* Între altele referentul a subliniat că « majoritatea genurilor folclorice, care s-au constituit și s-au dezvoltat în Ucraina, în decurs de multe veacuri, există și în epoca sovietică. Au căpătat o mare dezvoltare cîntecele, *ciastușki* și *kolomiki* (gen de cîntece și dansuri din Galiția). Printre altele F. Lavrov apelează la o luptă hotărîtoare « împotriva falsificării folclorului », a « literaturizării » lui. Este necesar să se ajungă la fixarea foarte fidelă a creației populare, textele să fie înscrise fără nici o modificare, sau adaosuri, fără schingiuiri sau transformări ». În concluzie referentul crede că scopul folcloriștilor trebuie să fie de a antrena sute de culegători în munca de strîngere a creațiilor populare. Următorul referent, M. M. Gordiiciuk, candidat în istoria artei vorbește despre felul în care trebuie să fie cules folclorul muzical.

M. S. Rodina face un bilanț al fondului folcloric aflat la Institutul de artă, folclor și etnografie al Academiei de Științe din Ucraina Sovietică: « Fondul de materiale are sute de mii de titluri, care sînt grupate în mari unități de păstrare ». Institutul posedă și multe colecții personale care au aparținut diferiților folcloriști ca M.V. Lisenko, P.D. Martinovici, V. M. Gnatiuka, F. Kolessa, etc. În vederea măririi fondului de materiale folclorice institutul e susținut de peste o mie de culegători prin corespondență printre care și unii intelectuali de seamă.

Printre alții V.S. Bobkova insistă asupra faptului că folclorul, culegerea și publicarea lui, sînt importante « atît pentru dezvoltarea artei realiste cît și pentru o serie de științe sociale ». Cei mai mulți participanți la consfătuire, arată că interesează atît folclorul de după revoluție cît și cel

dinainte, care încă se bucură de circulație. Astfel poetul G.M. Litvak observă faptul că « și în zilele noastre deseori se întîlnesc variante deosebit de prețioase a vechilor dume și cîntece ucrainene ».

Din rezoluția Consfătuirii folcloriștilor printre sarcinile trasate este și aceea de a « culege și publica creația poetică sovietică dinainte de revoluție a clasei muncitoare ». Pentru creșterea numărului de culegători de folclor se hotărește a se recomanda « tuturor universităților de stat, institutelor pedagogice, conservatoarelor, caselor de creație populară și editurilor regionale, uniunilor scriitorilor și culegătorilor de folclor, să ducă o muncă activă în vederea pregătirii publicării folclorului din regiunile și localitățile lor ». De asemenea se are în vedere pregătirea editării unei mari colecții în multe volume « de toate speciile și genurile folclorului ucrainean dinainte de revoluție și sovietic ». Pentru a ușura culegerea folclorului și pentru a se ajunge la o unitate în transcrierea lui, conferința a hotărît ca « într-un an-doi să se facă un îndreptar pentru culegerea și notarea folclorului literar și muzical ». În vederea punerii în practică a culegerii masive a folclorului s-a hotărît « organizarea unei secții speciale de culegere și sistematizare a folclorului » și a unei secții muzicale în cadrul Institutului de artă, creație populară și etnografie al Ucrainei Sovietice. Pe de altă parte, la Institutul de științe sociale, al Academiei de științe ucrainene din Lvov, se va organiza o secție de folclor și etnografie. Consfătuirea a mai hotărît să se ceară ca folclorul să se predea în clasele VIII—X a școlilor medii, precum și în școlile speciale și la instituțiile de învățămînt superior. Se face și un apel la revistele literare din Ucraina Sovietică, să contribuie la strîngerea și publicarea creațiilor populare

VALERIU CIOBANU

PERPESSICIUS, *MENȚIUNI DE ISTORIOGRAFIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR (1948—1956)* București, Editura de Stat pentru literatură și artă, 1957. 560 p. + f. — Lei 12.

În 1925 apărea la Arad, în editura *Semănătorul*, o editură pe nedrept uitată astăzi, cel dintîi mesaj critic al profesorului Panait S. Dumitru, sub pseudonimul, așa de enigmatic *Perpessicius*. Cel deprins cu suferința adică, omul durerilor. Mesajul, o cărticică de buzunar cu scoarțe verzi, se intitula, cu semnificație și originalitate, *Repertoriu critic* și cuprindea un bogat număr de note și recenzii literare. Notele din «Repertoriu» erau scurte, substanțiale și atente, străbătute de fluidul unei discrete și subtile călduri pentru toți poeții și prozatorii recenzați, pentru toți cărturarii menționați. Prin numai cîteva rînduri se schița un portret, se marca o atitudine, se sublinia o imagine rară, sau, în nuvele și romane, o intrigă captivantă.

«Repertoriul» a surprins prin dimensiunile sale înguste, dar a impus prin luciditatea, subtilitatea și rafinamentul său. A plăcut și a ademenit prin tonul calm și confratern, prin accentele sale de îngăduință și duioșie. Era un sunet nou în critică, delicat și fraged, desprins dintr-o inimă de poet. Fiindcă, ceea ce se știa mai puțin pe atunci și mai ales în Ardeal, deși Perspessicius debutase cu versuri la *Sburătorul* încă din 1919, era faptul că noul critic era un poet, un poet din școala elegiacă a lui Ovidiu, cu suavități și chemări pătrunzătoare, evitînd banalitatea și clișeul comun pentru a se realiza în niveluri proprii. Cele două volume de versuri ce aveau să apară în anii următori — *Scut și targă* (1926) și *Itinerar sentimental* (1931) — au subliniat în mod concludent aceste calități pentru a mai trebui să insistăm asupra lor. «Repertoriul» era deci mesajul unui critic în armura căruia zvîcnea un poet cu subtilități adînci. «Repertoriul» a cunoscut astfel un succes neașteptat și a impus un nou critic. Dar, totodată, în legătură cu scrisul lui Perpessicius, punea și bazele unei tradiții care, în cele trei decenii ce au trecut de atunci, s-a manifestat și s-a amplificat mereu. Într-adevăr, departe de a-și renega fătul primelor manifestări critice, considerîndu-l păcat sau imprudență a tinereților, Perpessicius a ținut de atunci încoace, în noi și noi versiuni, în game din ce în ce mai ridicate, să-l desăvîrșească mereu, să-l cizeleze cu o finețe de bijutier, să-l fecundeze cu o erudiție de necontestat și să-l ridice la rangul unei arte proprii: *mențiunea*, mențiunea critică, mențiunile lui Perpessicius. Ceea ce e *tableta* pentru Tudor Arghezi, gen și substanță proprie, e mențiunea pentru Perpessicius. Recenzii, cronici, articole și studii literare scriu mulți, *mențiuni* scrie numai Perpessicius. Adică numai el le scrie *așa*, numai prin el mențiunile au devenit un gen, o realitate literară și o autoritate critică. Și e lungă seria acestor mențiuni al căror ultim volum încercăm să-l glosăm astăzi. După «Repertoriul critic», care a fost piatra de încercare a genului, au urmat în 1928 primele *Mențiuni critice* numite ca atare, urmate apoi în 1934, 1936, 1938 și 1946 de alte patru volume. Alte două volume de «Mențiuni critice» — VI și VII — așteaptă în sertar. În 1940 a apărut și un *Dictando divers* iar în 1944 un *Jurnal de lector*. Cine ar putea uita apoi cele două volume din *Antologia poeților de azi* (1925 și 1928) alcătuite în colaborare cu defunctul Ion Pillat? Nici

un alt critic romîn n-a înregistrat și n-a menționat în ultimii patruzeci de ani un mai mare număr de opere artistice și n-a îmbrățișat creația literară cu o mai nedezmințită dragoste. Căci, pentru Perpessicius, aceasta e arta, un prilej de a iubi viața și oamenii, o modalitate de a-i pătrunde și înțelege. I s-a adus deseori vina că, în mențiunile sale, n-a fost tăios, drastic, inchizitorial. Că n-a trimis focului pachetele minore ale debutanților, că n-a înfierat înjghebările mai puțin consistente sau că n-a cerut izgonirea din cetate a unor poeți sau romancieri care n-au atins dimensiuni prometeice. Și ar fi avut dreptate acuzatorii dacă în locul lui Perpessicius ar fi fost vorba de un Maiorescu, de un Lovinescu sau de un Șerban Cioculescu, care într-adevăr, prin criticile lor, au urmărit în mod insistent tocmai punctele nevralgice ale vieții literare, cazurile de debilitate creatoare, poposind mai rar și uneori incidental, în fața piscurilor care își revarsă asupra movilelor de rînd semeția aureolată de sărutul de aur al soarelui. Perpessicius nu are nici bisturiu și nici bardă. El n-a strigat niciodată «în lături!» El e convins că nimic din ceea ce este viabil și solid nu poate fi înăbușit de zgura ignoranței sau a răutății și că nimic ce nu e dotat cu fiorul vieții sau cu lumina razei scînteietoare nu se poate impune și, cu atît mai puțin, s-ar putea menține. Legea vieții biruie și în domeniul artei. De ce atunci sentințe de condamnare, anateme sau execuții spectaculoase? Calea lui Perpessicius a fost calea unei adînci înțelegeri a scriitorului, a omului din scriitor, a tînărului din debutant, a credinciosului din învins, ca și a triumfătorului din marele creator de opere cu caracter secular. În locul dojanei insultătoare și a cuvîntului brutal, Perpessicius, neputînd renunța la misiunea de îndrumător a criticului, a întrebuințat ironia fină, tonul confratern, indicația elegantă. Decît să dărîme cu zgomot a preferat să sfătuiască discret, să insiste cu răbdare și prevenire. Acesta e sensul psihic al celor cinci volume de mențiuni ale sale.

De peste un sfert de veac, paralel cu publicarea «Mențiunilor», Perpessicius s-a dedicat apoi, cu o devoțiune benedictină, studierii operelor lui Eminescu și îndeosebi a manuscriselor, izbutind să ne dea între anii 1939 și 1952 patru volume eminesciene — al V-lea e sub tipar! — care înfățișează, fără îndoială, cea mai deplină izbîndă a istoriografiei noastre literare. Nici unul din poeții romîni nu s-a învrednicit pînă acum de o cercetare atît de amplă și așa de adîncă. În aceste volume dragostea pătimașă pentru poezia lui Eminescu s-a luat la întrecere cu o erudiție din cele mai bogate și cu un inepuizabil spirit de migală — pe linia lui Hașdeu sau a lui Gh. Bogdan-Duică — izbutind să se concretizeze într-o operă editorială unică în analele culturii noastre...

Recent, Perpessicius a apărut cu un nou volum de mențiuni intitulat de astădată *Mențiuni de istoriografie literară și folclor*, cuprinzînd recolta anilor 1948—1956. Titlul e nou dar preocupările, deși nu continuă mențiunile din volumele anterioare, sînt vechi. Într-adevăr, primele acorduri din «Mențiunile de istoriografie literară și folclor» se pot găsi în *Jurnalul de lector* din 1944 și, în primul rînd, în adînca investigație asupra lui *Kogălniceanu, literatul* (pag. 85—114). Cercetarea asupra lui *Pseudokineghetikos*, asupra lui *Matei Ion Caragiale* sau asupra lui *Hașdeu, umoristul*, fac parte din aceeași familie de preocupări. Îndelunga zăbavă la Academie pentru deslușirea manuscriselor lui Eminescu l-a împins și pe autorul mențiunilor critice înspre studiile de istorie literară, care cer un spațiu și o privire mai adîncă asupra oamenilor și evenimentelor din trecut. Iar istoria literară, la rîndul ei, nu putea să nu-l pună și în fața folclorului, acesta fiind temeiul cel mai viu al spiritului poporului nostru. Calitatea de academician, solicitat să-și aducă adeseori tributul omagial legat de anumite comemorări sau aniversări, l-a fixat și mai mult pe acest teren, tot atît de bogat ca și cel al criticii contemporane.

Primul volum din «Mențiunile de istoriografie literară și folclor», fiindcă știm că vor urma și altele, se deschide cu o evocare pentru *Academicienii de dincolo de mormînt*, Eminescu, Caragiale, Vlahuță, Gherea, scrisă în 1948, cînd Academia R.P.R. «a restituit unui număr de scriitori, artiști și oameni de știință, intrați mai de mult sau mai de curînd în necropola istoriei, laurii frustați ai consacrării». Asupra acestor umbre de dincolo de Styx, scumpe inimii lui

Perpessicius și scumpe culturii noastre, criticul insistă și în paginile următoare, o bună parte din noul volum fiind închinată cultului acestor scriitori. Alexandru Vlahuță, « un clasic al literaturii noastre și unul din cei mai statornici militanți ai înaltelor idealuri cetățenești », e analizat în atitudinea sa progresistă, cu referințe speciale asupra cutezătoarei sale poeme de la 1907 și a traducerilor din literatura Adei Negri, în același an, 1948, la 29 de ani după moarte. Despre *Eminescu și contemporanii săi*, « una din acele operațiuni ce țin în același timp de biografie și de sociologie », raportează în 1949, iar în 1954 publică un proiect de prefață la *proza literară*, arătînd « cît de strînsă e legătura dintre proza și poezia lui, cum între aceste două tulpini circulă o aceeași sevă, pentru că rădăcina a aceeași și cum, la fel ca și în poezie, fluidul acesta creator a strîns în sine toate virtuțile și ale solului și ale soarelui și ale întîmplătoarelor accidente ale istoriei ». Caragiale, așezat pe linia lui Dickens, Flaubert, Gogol sau Cehov e comentat în 1952, la centenarul nașterii și înfățișat ca « întemeietorul realismului critic în literatura noastră ». Alte comemorări îl determină să insiste în 1955 asupra lui Anton Pann, « unul din miracolele literaturii noastre »... « Omir al poporului său » și, în 1956, asupra lui Samuil Micu Clain, care-i inspiră îndemnul, dat Academiei noastre de a « reînvia tradiția Hurmuzăcheștilor, tipărind alături de seriile ei de documente, și pe clasicii ardeleni ai culturii noastre într-o colecție demnă și de dînșii și de gloria lor ». Într-adevăr o ediție critică a scrierilor lui Samuil Micu Clain, George Șincai și Petru Maior, pe care și noi am cerut-o încă din 1929, ar pune la îndemîna tineretului nostru un capitol din cele mai bogate și mai semnificative ale începuturilor culturii romîne moderne.

Din aceeași pioasă tradiție comemorativă au răsărit în 1948 și paginile dedicate lui *Artur Enășescu, un parnasian al boemei*, cu îndemnul de a vedea « sădite toate florile (poetului) și ale inimii și ale minții într-o singură brazdă », adică într-un singur volum definitiv, precum și acele erudite și scăpărătoare *Instantanee din literatura anului 1848*.

Contribuții noi, adînci și decisive, aduce Perpessicius la cunoașterea și dreapta valorificare a lui Ștefan Petică, privit prin lumina noilor manuscrise, a poeziei politice a lui George Baronzi, a locului lui Dimitrie Cantemir în literatura romînă, asupra lui Lazăr Șăineanu și a legăturilor sale cu folclorul romînesc, precum și asupra lui B. P. Hașdeu, « columnă, pe cît de ornamentală pe atît de solidă a Partenonului științei romînești ».

Lui Mihail Sadoveanu îi sînt închinate două comentarii, dense și substanțiale, în care opera marelui scriitor se reflectă ca în niște oglinzi adînc cuprinzătoare: *De neamul lui Mitrea Cocor* și *Lirism și narațiune în opera lui M. Sadoveanu*. Citățm această caracterizare: « Departe de a se repeta, de cel puțin un sfert de veac opera d-lui M. Sadoveanu și-a adaos o culme peste alta ...tot atîtea culmi carpatice peste care a desfășurat largi faldurii ineditelor sale peisagii. Așa va fi fost de bună seamă și arhitectura Titanilor, care au escaladat Olimpul, urcînd pe Ossa și Pelion, cu diferența că de astă dată Titanul e unul singur, că a pus stăpînire pe Olimp și că mitologia sadovenească se desfășoară sub ochii noștri ». Două din cele mai largi studii ale noului volum cercetează activitatea celor doi frați de la începutul secolului trecut, Dinicu și Iordache Golescu, primul în legătură cu « Insemnarea călătoriei » făcute în anii 1824, 1825 și 1826, — « Insemnare » pe care Perpessicius a reeditat-o în 1952 — iar al doilea, care e o adevărată revelație, în legătură cu contribuția sa ca lexicolog, folclorist și scriitor.

Pentru a lămuri și valorifica activitatea de folclorist a vornicului Iordache Golescu, Perpessicius reconstituie în prealabil istoricul manuscrisului acestuia *Pilde, povățuiri, cuvinte adevărate și povești*, — manuscris despre care George Panu, în savuroasele-i « Amintiri de la Junimea », afirmase că ar fi fost adus, din cauza îndrăznețelor sale anecdote, în dezbaterea hazlie a junimiștilor de către șugubățul Vasile Pogor, care îl moștenise de la tatăl său, și că în felul acesta, pe calea glumelor « Junimei », ar fi ajuns în mîinile lui Alexandru Lambrior care l-a studiat pentru întîia oară provocînd în 1884, prin articolul său din « Convorbiri literare », o pasionantă discuție

asupra elementelor poporane din limba noastră. Ca și în cazul nuvelei lui Eminescu, *Sărmanul Dionis*, George Panu, în afirmațiile sale despre manuscrisul lui Golescu și despre dezbaterea pe care ar fi făcut-o junimiștii în legătură cu conținutul său, nu face decît să comită un delict de informație și să pună încă odată în lumină, de astădată cu ajutorul parafrazei, bogata sa imaginație. « Frumoasa și animata dezbatere — lămurește Perpessicius — pricinuită de Iordache Golescu, nu e altceva decît romanțarea, mai corect dramatizarea studiului lui Lambrior, recitit, pe îndelete, cu ani în urmă, în tihna cabinetului de lucru, cu ici și colo cîteva invențiuni, menite poate să rătăcească pe detectivi ». Manuscrisul lui Iordache Golescu a fost pus la dispoziția lui Lambrior de către fiul acestuia, Alexandru Golescu, iar în 1882, ajungînd în mîinile lui Petre Ispirescu, după cum aflăm dintr-un alt izvor [1], a fost dăruit de către acesta Academiei Române, în posesia căreia se află și astăzi. În timpul șederii sale la Iași manuscrisul a fost studiat însă și, în parte, copiat de către însuși Eminescu, care, în vederea alcătuirii unei *cărți de lectură* cu caracter didactic, a cules și *din Golescu* cîteva pilde și istorioare. Din același manuscris, arată Perpessicius, Eminescu a transcris, fără a indica sursa, și un număr de *116 proverbe* și o întreagă listă de *Vorbe* sau *Cuvinte adevărate*. Aceste proverbe, găsite printre manuscrisele lui Eminescu, au făcut sub titlul *Din zicalele adunate de Eminescu*, obiectul unei cercetări a lui Barbu Lăzăreanu (*Limba română*, 1952, nr. 1) fără ca defunctul academician să lămurească sursa proveniență lor. « Zicalele » provin însă din *lăsămîntul* folcloric al lui Iordache Golescu și ele îl arată încă odată pe Eminescu tributar al literaturii populare.

Aceste surse, după afirmația lui Perpessicius, Eminescu nu le folosea numai pentru creația poetică, ci și pentru activitatea ziaristică, deoarece, conchide d-sa, « ne amintim să fi citit în coloanele *Timpului* un editorial scris de la primul pînă la ultimul rînd numai în zicale și că farmecul lui depășea cu mult strictul interes folcloric ». Iată dar cum *Pildele, povățuirile, cuvintele adevărate și poveștile* adunate de Iordache Golescu au ajuns să fecundeze însăși gîndirea și creația lui Eminescu, ele fiind restituite sub această formă poporului din sînul căruia au fost culese. Pentru a sublinia nebănuita valoare folcloristică a lui Iordache Golescu, Perpessicius, — pornind de la aserțiunea lui Lambrior, care susținuse că opera vornicului este « scutită de orice înrîurire stricătoare felului și noimei literaturii populare », și de la constatarea contradictorie a lui Iuliu A. Zanne că vornicul ar fi tradus și încadrat în colecția sa și multe proverbe străine — afirmă că, prin identificările lui Zanne, « Iordache Golescu se apropie de sfera folclorului universal în raza căruia granițele se încalcă și se anulează ». Iată o afirmație care, cinstind contribuția folcloristică a lui Iordache Golescu, ar merita însă o cercetare specială, extinsă și asupra altor folcloriști anteriori epocii lui V. Alecsandri, printre care se numără și doctorul ardelean *Vasile Pop* (1789—1842), autorul « Dizertației despre tipografiile românești din Transilvania », care și-a luat doctoratul în medicină la Viena în anul 1817 cu o teză intitulată *Disertatia inauguralis historica medica de funeribus plebejis Daco-Romanorum*... Despre această teză I. Mușlea, biograful lui Vasile Pop, afirma în 1930 că « iese din cadrele naționale » fiind, pare-se, cea dintîi contribuție europeană de acest fel și că « e păcat că acest lucru nu e cunoscut străinătății pentru a se putea da românului Pop locul meritat în istoria folclorului universal » [2]. Cercetări tot atît de meticuloase se află și în capitolul *Lazăr Șăineanu și folclorul*, și în special asupra operelor acestuia: *Istoria filologiei române cu o privire retrospectivă asupra ultimelor decenii* (1870—1895), care « epuizează întreg registrul problemelor și bibliografiei folclorului nostru » din această epocă și *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*.

---

[1] *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, București, IV, 1955, p. 526.
[2] *Viața și opera doctorului Vasile Popp*, Cluj, 1930, p. 87.

Dar pe lîngă cercetările de istorie legate de existența și problemele folclorului, Perpessicius în acest volum, susține și o atitudine critică față de modul în care, astăzi, anumiți scriitori, ca M. Beniuc sau Dan Deșliu, înțeleg să întruchipeze și să valorifice în opera lor elementele folclorice. Studiul *Exagerări folclorice sau variațiuni pe tema proletcultismului*, cu care vom termina aceste marginalii, deși volumul cuprinde și alte contribuții, este astfel vrednic de o adîncă luare aminte. În acest studiu, pornind de la raportul lui M. Beniuc făcut în 1953 la plenara consacrată poeziei, raport publicat apoi în *Viața Romînească* (martie 1953), de la articolul lui Sabin Drăgoi *Pentru o justă atitudine a compozitorilor față de folclor*, apărut în *Contemporanul*, de la un articol asemănător al lui Anatol Vieru și de la tratatul lui G. Breazul, *Patrium Carmen*, Perpessicius ia atitudine față de unele tendințe proletcultiste în problema valorificării folclorului. Criticul remarcă și elogiază dragostea pe care tinerii poeți o arată folclorului, dar subliniază că «metrul popular își are secretele sale și nu și le comunică orișicui». De aici, «din imperfecta stăpînire a acestui primitiv, dar complex, mai rustic, provin toate umpluturile de prisos și toate stridențele, toate împerecherile nelegitime, toată prolixitatea». Din această imperfecție, afirmă Perpessicius, se nasc *folclorizanții*. Pornind de la această constatare califică astfel *Minerii* lui Dan Deșliu ca un simplu «reportaj versificat», în timp ce *Chivără Roșie* a lui Beniuc e «un adevărat și izbutit cîntec bătrînesc».

Concluzia lui Perpessicius, pe care ne grăbim să o subscriem și noi, este următoarea: *Dragostea de folclor fără o inițiere sistematică, studioasă și critică, nu are șanse să rodească și să dureze... Înapoi la Alecsandri* deci, încheie Perpessicius, *la Eminescu, la Coșbuc și la Sadoveanu.*

Sfatul lui Perpessicius e într-adevăr înțelept și necesar și cei care îl vor urma, poeții îndeosebi, nu vor putea recolta din această întoarcere, ori cît ar fi ea de anevoioasă, decît învățămintele verificate de un secol de poezie romînească.

Ultimele pagini ale volumului, sub titlul de *Postfață*, conține un fraged și subtil poem: *Farmecul manuscriselor*. În el se cuprinde întreg sufletul poetic al criticului și istoricului literar care de atîția ani urmărește cu o pasiune înverșunată manuscrisele lui M. Eminescu. «Aici și piatra e fertilă» susține marele eminescolog.

Cu *Mențiunile de istoriografie literară și folclor* Perpessicius — ajuns acum la 67 de ani — înregistrează un nou și incontestabil succes, iar cultura noastră se îmbogățește cu o importantă contribuție.

VASILE NETEA

TIBERIU ALEXANDRU, ***INSTRUMENTELE MUZICALE ALE POPORULUI ROMÎN.*** Lucrare apărută sub îngrijirea Institutului de Folclor. Editura de Stat pentru literatură și artă. București 1956, 387 + 1 f. — Lei 50.

Lucrarea lui Tiberiu Alexandru, « Instrumentele muzicale ale poporului romîn », apărută anul trecut, s-a bucurat de un succes deosebit epuizîndu-se într-un timp foarte scurt. La aceasta a contribuit desigur, între altele, și noutatea lucrării. Într-adevăr, față de ce s-a scris la noi, în acest domeniu, și de timpul cînd s-a scris, se poate afirma că lucrarea este nouă și dintr-un anumit punct de vedere — aproape completă.

Spunem: aproape completă, întrucît, — lipsesc jucăriile muzicale ale copiilor care nu și-ar fi găsit locul în nici o altă publicație mai bine ca aici.

Meritele indiscutabile ale lucrării sînt, că ea:

1.— Ne prezintă pentru prima dată toate instrumentele muzicale propriu zise ale poporului nostru, de la cele mai simple pînă la cele mai perfecționate. Multe dintre ele sînt descrise pentru prima dată.

2. — Menționează diferitele încercări de perfecționare a unora dintre aceste instrumente, precum și tendința de creare a unor noi instrumente.

3. — Ne oferă pentru prima dată un număr mai important de exemple de polifonie populară, strîns legată de instrumentele pe care ni le prezintă, luate din toate colțurile țării.

Pe lîngă aceste merite incontestabile, lucrarea are însă și unele scăderi pe care le semnalăm autorului în speranța că le va îndepărta dintr-o eventuală nouă ediție, pe care o așteaptăm cît mai curînd. În mare, aceste lipsuri privesc: *a*) documentarea; *b*) felul de prezentare a fiecărui instrument în parte; *c*) felul de prezentare grafică a exemplelor muzicale; *d*) neclarități de diferite naturi.

Renunțînd la prezentarea cuprinsului lucrării, ca să nu mai repetăm ceea ce s-a spus într-o altă recenzie semnată de I. Mușlea și apărută în nr. 1—2/1956 al Revistei de Folclor, trecem direct la discutarea observațiilor ce dorim a-i face.

Vorbind la început de motivul care l-a determinat să publice aceasta lucrare: « nevoia » crescîndă a unei categorii de oameni pentru un « studiu asupra instrumentelor muzicale întrebuințate de poporul nostru », autorul menționează, printre alții, « oamenii de artă », studenții — « școlile », după cum spune el — , și diferitele « categorii de cercetători » (p. 6). Ce-ar putea să intereseze pe toți acești oameni într-o asemenea lucrare ? Fiind vorba de oameni de cultură generală nu de specialiști, și avînd în vedere că, din păcate, sîntem încă lipsiți de un bun și cuprinzător dicționar muzical, fiecare ar putea căuta să afle, între altele, ce sînt și cum arată nu numai instrumentele muzicale actuale, ci și cele menționate în vechile noastre scrieri, începînd din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Peste acestea din urmă autorul a trecut însă mult prea repede, cu toate că și-a însușit spusele unui harnic cercetător sovietic, pe care-l citează chiar la început, cum că instrumentele populare « sînt prototipurile instrumentelor ce formează orchestrele și ansamblurile muzicale din zilele noastre » (p. 5). Așa fiind se înțelege că identificarea cît mai precis posibilă a instrumentelor menționate în trecutul poporului nostru arătînd căror tipuri aparțineau și cum ni s-au transmis, cele ce s-au transmis pînă în zilele noastre, ar fi fost necesară și ar fi servit scopului propus.

Mulțumindu-se să constate « lipsa unei priviri temeinice asupra evoluției instrumentelor muzicale în decursul istoriei poporului nostru » (p. 12), autorul se oprește la stadiul la care au ajuns cercetările astăzi — și care este departe de a fi mulțumitor — necăutînd să le ducă mai departe. Este adevărat că la pag. 12—13 caută să apropie între ele unele dintre aceste instrumente,

scriind: « *Canoanele, psaltirile, tamburele,* şi pare-se *cinghiile* au fost instrumente cu coarde ciupite... *tîmpenele, nagaralele* sau (?) *tumbelechiurile* tobe», apropierea este însă prea generală întrucît canoanele aparţin tipului ţambal, psaltirile şi cinghiile tipului harpă, iar tamburele tipului lăută, deci cobză. La fel de generală este şi categorisirea tîmpenelor, nagarelor şi tumbelechiurilor în grupul tobelor, deoarece toate acestea erau instrumente de percuţie de forma unor mici timpane (termenul francez « timbale» este tradus de C. Şăineanu, « Dictionnaire français-roumain», VIe ed., Buc. 1907, prin « timpină»), alcătuite deci din mici bazine emisferice pe marginile cărora era întinsă o piele. Asemenea instrumente se văd clar în C. Bobulescu, « Lăutari şi hori», p. 46 şi 47. Aceste mici instrumente nu pot fi puse în nici un caz în rînd cu daulul sau chiar cu daireaua. O confuzie asemănătoare întîlnim şi la pag. 35 unde se afirmă că « toba mare», existentă în zilele noastre, a înlocuit « daulele orientale». Ori se ştie că daulele nu erau altceva decît tobe.

După cum se poate deduce din cele de mai sus — şi după cum se va vedea şi mai departe — multe din lipsurile lucrării se datoresc informaţiei bibliografice insuficiente. Incercînd să reconsidere literatura mai veche a domeniului, autorul a trecut cu vederea o serie de publicaţii care i-ar fi putut furniza numeroase informaţii valabile. Nu e mai puţin adevărat că chiar unele dintre publicaţiile menţionate au fost folosite numai în parte, din cauză, probabil, că nu le-a consultat direct. Pentru acest considerent, ne îngăduim să completăm bibliografia indicată cu următoarele lucrări:

1. Fr. J. Sulzer, *Geschichte der transalpinischen Daciens*... Bd. II, Wien 1781, p. 419 (instr. muzicale romîneşti), 432—435 (instr. muzicale turceşti).

2. *Lăutarii noştri*, în « Muza Romînă», An. I, nr. 12, Blaj, 1888 p. 16.

3. V. G. Elvir, *Instrumentele romîneşti de muzică*, în « Gazeta Transilvaniei», An LVII (1894), nr. 223, p. 1—3.

4. — Ce-a fost cobuzul ?, în « Arta», revistă muzicală, An. III nr. 10 Iaşi, 1894, p. 165—167;

5. C. S. Bilciurescu, *Lăutarii şi instrumentele muzicale ale poporului romîn* « Albina», An I (1898), nr. 31, p. 982—984;

6. M. Mărgăritescu, *Muzica populară romînească. Instrumentele întrebuinţate de către popor sau lăutari*, în « Muzica», revistă muzicală lunară, An. I, nr. 1 (p. 7), 2 (p ?), 3 (p. ?).

7. I. Stroescu, *Printre lăutarii din Oltenia*, în « Muzica» V, nr. 3—4 Timişoara, 1923, p. 3—6

8. A. L. Ivela, *Dicţionar muzical ilustrat*, Buc., Editura Librăriei « Universala» Alcalay Co. 1927;

9. M. Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicii la romîni* (Partea VII: Monografia instrumentelor muzicale la Romîni), « Cartea Romînească», Buc. 1928, p. 511—541;

10. Dr. Emil Rielger-Dinu, *Folclor muzical dobrogean vechi* în « Dobrogea». Cincizeci de ani de viaţă romînească. Publicaţie tipărită cu prilejul semicentenarului reanexării Dobrogei, Cultura Naţională, Buc. 1928, p. 791.

11. G. Breazul, *Die Musikerziehung in Rumänien*, Institutul de Arte Grafice « Luceafărul» S. A., Buc. 1936, Conţine 35 fotografii cu diferite instrumente sau grupuri de instrumente.

Utilitatea cunoaşterii materialelor cuprinse în aceste lucrări se poate vedea dintr-un singur exemplu:

Autorul deplînge lipsa unui material informativ cuprinzător referitor la aria de răspîndire a unor instrumente (p. 7). La pag. 11 afirmă că « fluierile cu şase deschizături pentru degete şi fără dop, adică cu ţeava deschisă la amîndouă capetele, se cunosc *numai* (sublinierea ne aparţine) în nordul Moldovei, cu mici pătrunderi în Ardealul învecinat»; iar la pag. 55 afirmă că din tilincă se mai cîntă « prin Bucovina, nordul Moldovei şi nordul Ardealului». Riegler-Dinu afirmă însă că atît fluierul cu şase găuri şi fără dop cît şi tilinca « fără dop şi fără găuri» se întîlnesc în Dobrogea (v. op. cit. p. 791).

Dar în lucrare nu se resimte numai lipsa unei bibliografii cît mai completă, ci şi aprofundarea celei folosite. Iată cîteva exemple:

1. Autorul afirmă (p. 99) că « în Moldova *ţambalul* se pare că a început să fie folosit abia în veacul nostru». În sprijinul acestei afirmaţii aduce faptul că acest instrument « nu este menţionat în studiul despre instrumente, publicat de Burada în 1877». Se vede că autorului Instrumentelor nu i-a dat prea mult de gîndit propria-i notă (nr. 2) de la pag. 141, unde găsim scris: « Dintr-o întîmpinare către ministerul dinlăuntru, aflăm că în anul 1835 exista la Iaşi o breslă a lăutarilor evrei, al cărei staroste era Iţic *Ţambalagiu*. Nu i-a reţinut atenţia nici existenţa în sec. al XVIII-lea a unuia « Solomon ţambelarul jădan de Eş», despre care trebuie să fi luat cunoştinţă cel puţin din lucrarea lui C. Bobulescu, « Lăutari şi hori» (p. 41), pe care o citează adesea. Care ar fi cauza ignorării acestor fapte? Să se fi gîndit oare, cînd a făcut afirmaţia de mai sus, la ţambalul perfecţionat de Joszef Schmuda în a doua jumătate a secolului trecut? Nu ar fi de loc just întru cît existenţa acestui instrument, mai ales sub alte forme şi

alte denumiri, este atestată încă din a doua jumătate a secolului al XVII-lea (v. C. Bobulescu, Lăutari şi hori, p. 69). Însuşi Burada descrie în studiul amintit un «Canon» (p. 81—82) care nu este decît un ţambal mai primitiv.

2. La pag. 98 găsim următorul pasaj: „Scrierile noastre vechi menţionează felurite «organe tinse-n strune», «chimvale într-alesuri», «ţimbale de strigare» ca şi «psaltiri» sau canoane. Este greu să se desluşească care dintre acestea erau cu coarde lovite, adică de tipul ţambalului şi care erau cu coarde ciupite, adică de tipul psaltiriumului". În primul rînd, nu se poate spune «psaltiri sau canoane» întru cît, după cum am arătat aceste instrumente nu erau identice. Apoi, am vrea să-i atragem atenţia autorului că unul şi acelaşi instrument putea fi pus în vibraţie cînd lovindu-l, cînd ciupindu-l, după împrejurări. Dovada cea mai bună ne-o fac ilustraţiile poemului «Erotocrit» din care se vede cum din acelaşi canon se cîntă odată ciupind coardele, iar altădată lovindu-le (v. C. Bobulescu, *Lăutari şi hori p.* 56 şi 57).

3. Făcînd apropierea între unele instrumente cu coardă de altădată şi cele de acum, după ce spune că *lăuta* sau *alăuta* nu este decît cobza actuală, afirmă că nu este exclus ca şi *cetera* «să fi fost numele vechi de aceleaşi cobze ori a unei varietăţi de cobză» (p. 13). Aflăm însă că încă pe la jumătatea secolului al XVI-lea *lăuta* şi *cetera* erau instrumente distincte: «O, amar celui ce be şi mănîncă cu *cimpoi* şi cu *ceteri* şi cu *alăute*» (B. P. Haşdeu, *Cărţile poporane ale Romînilor în sec. XVI*), Bucureşti, 1879, p. 464).

Anton-Maria del Chiaro vorbeşte şi el, la începutul sec. XVIII de «cetre, leuti e simile», deci de cetere, lăute şi alte instrumente asemănătoare (v. A.M. del Chiaro, *Istoria delle moderne rivolluzioni della Valachia*, ed. N. Iorga, Buc. 1914, p. 70). Poate că ar fi fost mai bine dacă ar fi rămas consecvent cu prudenţa de care dă dovadă la pag. 16 unde, referindu-se la acelaşi loc din del Chiaro, spune că taraful cînta «din nu ştiu ce fel de instrumente de coarde («cetre, leuti e simili») producînd o bună impresie». În orice caz, de îndată ce ambele instrumente sînt citate alături, erau diferite.

4. După ce identifică atît lăuta, cît şi cobuzul şi cîteva cu cobza, nesemnalînd în nici un fel vioara în timpurile mai vechi, scrie la pag. 126: «*Vioara* a început prin a înlocui *kemanul*, instrument cu coarde şi arcuş, care pe la începutul sec. XIX se bucură încă de mare cinste din partea clasei dominante». Cea mai veche dată referitoare la acest instrument pe care o întîlnim în lucrare se referă la violiţa de care se vorbeşte în «Erotocrit», care a fost scris pe la anul 1787. Nu pricepem cum nu i-a dat de gîndit următorul pasaj pe care nu se poate să nu-l fi citit: «Nici alăutariul care le zice cu *vioara* şi alăuta pre la tîrguri şi pe la sboruri şi pe la nunte, nu poate să ia faţă de om bun sau de boiariu, că unii ca aceia sînt batjocoră lui Dumnezeu şi oamenilor» (*Îndreptarea legii lui Dumnezeu*, 1625, cit. după C. Bobulescu, *Lăutari şi hori*, p. 10). Lăsînd la o parte documente mai vechi, în care nu ştim dacă termenul vioară este folosit şi în original sau numai de către traducător, nu ne putem opri totuşi să mai semnalăm că un act de răscumpărare, intervenit în anul 1675, este întărit şi prin mărturia lui *Ivan viorarul* Tătărani (v. G. Potra, *Contribuţiuni la istoricul ţiganilor din Romînia*, Buc., 1939, p. 259). Aşa dar există date sigure de circulaţie, ca nume, a viorii cel puţin de la jumătatea secolului al XVII-lea. Ca instrument cu arcuş, din care se cîntă rezîndu-le pe umăr, vedem vioara încă la începutul sec. XVIII în picturile bisericeşti (v. C. Bobulescu, *Lăutari şi hori*, pag. 42, 45 şi 48). Dacă ne gîndim că de la prima folosire a acestui instrument pînă la consemnarea numelui său în scrieri şi pictarea în biserici a trecut un timp oarecare, trebuie să admitem că vioara a fost folosită la noi mai înainte de datele menţionate mai sus. În orice caz, la francezi vioara este menţionată pentru prima dată la anul 1533 (v. Michel Brenet, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Librairie Armand Clin, Paris, 1926, p. 478, col. 1) Instrumentul cu denumirea lui n-a întîrziat să se împrăştie — pornind probabil din Italia — şi în celelalte ţări, aşa cum s-a întîmplat cu mai toate instrumentele muzicale în evul mediu.

5. La pag. 142, autorul afirmă că «abia din a doua jumătate» a sec. al XVIII-lea aflăm ce fel de instrumente intrau în componenţa tarafului: viori, nai, ţambal. În continuare scrie că un taraf «alcătuit oarecum în acest chip» se poate vedea în poemul «Erotrocrit» amintit mai sus, unde «taraful...cîntă din nai, ţambal, tambură, vioară şi dairea» (p. 143).

Autorul trece cu vederea, de asemenea, reproducerile de pe picturi bisericeşti publicate de Bobulescu în *Lăutari şi hori* (pag. 26, 42, 44, 45, 46, 47, 48 şi 51), picturi care datează dintre anii 1558—1826 şi în care vedem diferite formaţii instrumentale, ca trîmbiţa, nai şi tobă mică de formă cilindrică: trîmbiţa, keman (reproducerea nu este clară); trîmbiţă, keman, canon sau ţiteră; vioară, 3 naiuri şi tobă mică cilindrică, etc.

Lipsa de documentare istorică se observă şi la prezentarea instrumentelor, unde foloseşte de obicei — şi încă nu din plin — pe cele aflate în Burada şi Bobulescu. Sînt instrumente ca: duba, daireaua şi toba mare; buciumul; fluierul; clarinetul, torogoata şi saxofonul; tamburiţa

şi balalaica; ţitera; violoncelul şi contrabasul, la care nu ni se dau aproape de loc asemenea date. Socotim însă că într-un studiu de specialitate, cum este acesta, asemenea date sînt absolut necesare.

Autorul se gîndeşte ca studiul său să fie de folos, în afară de cei pe care i-am menţionat la început, conducătorilor orchestrelor populare şi marilor ansambluri artistice, precum şi compozitorilor (p. 6). Socotim însă că pentru a fi într-adevăr folositor acestor oameni, studiul trebuie să conţină neapărat pentru fiecare instrument date cît mai ample referitoare la: *tehnica de execuţie, scară; registre; timbru; acordaj; înălţimea la care se notează; posibilităţile tehnice pe care le oferă.* Fără cunoaşterea acestor date, compozitorii, mai ales, nu vor putea folosi cum trebuie vreunul dintre instrumentele muzicale populare, cu excepţia, bineînţeles, a celor care sînt folosite şi de către arta muzicală cultă. Ori, absolut la nici un instrument nu întîlnim toate datele de mai sus, ci numai unele din ele; şi acestea prezentate destul de sumar. Astfel, ni se indică:

— *tehnica de execuţie*: la toate instrumentele, cu excepţia cornului;
— *scara muzicală*: la bucium, corn, fluiere, tilincă, nai, cimpoi, ţambal şi cobză;
— *registre*: la solzul de peşte şi fluierul fără dop;
— *timbru*: la şuierat, frunză, solz de peşte, bucium, fluier fără dop;
— *acordaj*: ţambal, cobză, chitară;
— *notaţie*: chitară;
— *posibilităţi tehnice*: frunză, solz de peşte, drîmbă, armonică de gură, armonică de mînă, bucium, fluier, tilincă, nai, cimpoi, ţambal, cobză şi chitară.

Nu ni se spune absolut nimic despre *torogoată*, deşi este un instrument puţin cunoscut. Ar fi fost absolut necesar să ni se indice cel puţin acordajul instrumentelor cu coarde care au fost împrumutate cum sînt: *tamburiţele, balalaicile, domrele, mandolinele* şi *banjourile* despre care face menţiune.

În ceea ce priveşte instrumentele de împrumut, se mai ridică o problemă pe care autorul a sezisat-o, dar n-a lămurit-o. După ce spune că aceste instrumente sînt uneori «adaptate» cerinţelor executantului, scrie: «Dar, fie că le transformă, fie că nu se atinge de structura lor, le foloseşte într-o *manieră de execuţie proprie*... Aşa fiind, se impune lărgirea sferei cercetărilor noastre şi asupra lor, cu *stăruinţă deosebită asupra modului în care ele sînt adaptate specificului execuţiei populare*» (p. 6. — Sublinierile ne aparţin).

Pentru a vedea cum sînt adaptate acestui specific de execuţie, ar fi trebuit ca autorul să vorbească întîi despre stilul popular de execuţie, arătînd în ce constă acest stil, apoi despre felul cum se pot adapta acestuia deferitele instrumente. Acest lucru nu l-a făcut însă de loc. Pentru că nu se poate accepta părerea, că adaptarea viorii la stilul popular de execuţie ar consta în adaptarea diferitelor scordaturi şi adăugirea unor corzi simpatice (teluri) (p. 127—131), după cum nu se poate accepta părerea că această adaptare ar consta, pentru clarinet, în astuparea unor deschizături scocotite «de prisos» (p. 92). Ar fi fost bine ca autorul să ne prezinte — în afară de trilul, «vibrato-ul particular» şi alunecările pe coarde pe care le aminteşte foarte pe scurt la pag. 133 — cel puţin felul particular de articulare şi ornamentare folosit în interpretarea populară, arătînd totodată la fiecare instrument în parte, în ce măsură posibilităţile sale tehnice îi permit să se adapteze acestei maniere de interpretare.

Cele spuse pînă acum, arată, că Tiberiu Alexandru a realizat o destul de bună lucrare etnografică dar că această lucrare mai are nevoie de o serie de completări şi lămuriri pentru a se putea impune şi muzicanţilor.

În afară de partea în care se face descrierea diferitelor instrumente, lucrarea conţine o a doua parte în care ni se prezintă 80 exemple muzicale. Scopul «adăugirii» acestor exemple este, după cum declară autorul, „să întregească descrierea instrumentelor noastre muzicale şi să ajute la o mai cuprinzătoare înţelegere a lor" (p. 159). Pentru a sluji cît mai bine scopul menţionat, „melodiile au fost în general scrise la înălţimea reală la care au cîntat instrumentele, pentru a se vedea cît mai deplin posibilităţile lor sonore" (p. 159).

Nu vedem de loc, cum ar putea aceste exemple să împlinească lipsurile referitoare la: scară, registre, timbru şi posibilităţile tehnice ale instrumentelor. Apoi, trebuie să spunem că în ceea ce priveşte instrumentele transpozitorii nu putem vedea „mai deplin posibilităţile lor sonore" dacă le scriem la înălţimea reală, ci numai dacă le scriem ţinînd cont de construcţia lor. Există 9 melodii între exemplele date care sînt cîntate la instrumente transpozitorii, precum: *flügelhorn* (nr. 15), *piston* (p. 16, 17) *clarinet* (nr. 39, 40, 41) şi *saxofon-alto* (nr. 46, 47, 48). Nu ni se spune nici pentru piston şi nici pentru clarinet în ce tonalitate sînt construite, lucru ce ar fi fost absolut necesar. Scriind melodiile la înălţimea reală şi nu transpuse în aşa fel încît să sune în tonul real, cîntate din nou la aceleaşi instrumente, sau la altele construite în alte tonalităţi, melodiile ar căpăta cu totul alte «înălţimi reale». Schimbînd tonul în care au fost cîntate, se poate da însă peste tonalităţi dificile sau chiar impracticabile pentru unele instrumente. Aşa

fiind, cum crede autorul că ne putem da seama de «posibilităţile» sonore ale instrumentelor de mai sus, din exemplele muzicale pe care ni le dă?

Aceeaşi este situaţia melodiilor cîntate la vioară căreia i s-a schimbat acordajul normal, cum sînt cele de la nr. 68, 69, 70, 71, şi 79. Aceste melodii au fost scrise aşa cum se aud, cu excepţia numărului 71 care a fost notat cum trebuie de I. Stroescu, fost profesor de vioară şi foarte bun cunoscător al tehnicii lăutăreşti de execuţie. Ce se întîmplă? Ca şi la instrumentele transpozitorii, părţile cîntate pe coarda sau corzile ridicate sau coborîte trebuie scrise transpus dacă vrem, într-adevăr, să avem sunetele reale. Altfel se ajunge la cu totul altceva. Indicaţiile date de autor la pag. 322 sînt cu totul insuficiente. Ar fi fost de dorit să prezinte melodiile paralele: cum se aud şi cum se scrie. Cei nefamiliarizaţi cu scordaturile ar fi avut mult mai mult de cîştigat, dîndu-şi mai bine seama ce sînt aceste scordaturi şi în ce măsură sînt utile, decît din cele scrise de autor la pag. 129, 130, 131 şi 322.

În afară de aceasta, exemplele apar neunitare ca scriere, mai ales *armura* fiind *arbitrară şi inconsecventă*. Exemple:

— accidenţii constitutivi se scriu cînd la cheie (cele mai multe exemple), cînd în cursul bucăţii (nr. 13, 2, 79);

— armura este scrisă după cum se spune în teorie (cele mai numeroase exemple), sau trecîndu-se la cheie numai accidenţii constitutivi (nr. 15, 42);

— nr. 18, 19 şi 79 sînt în lidic cu treapta a şaptea coborîtă, dar la cheie nu există nici un accident;

— nr. 57, 79 şi 80 (prima parte) au aceeaşi scară dar diferă ca armură; acelaşi este cazul cu nr. 22, 24 şi 43 (prima parte);

— uneori schimbă armura odată cu schimbarea modului (nr. 57), alteori n-o mai schimbă (nr. 80) din care cauză este nevoit să folosească peste 200 de becari.

— cînd pune accidenţii de precauţie, cînd nu-i pune (v. nr. 45);

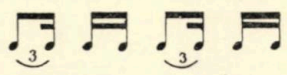
— nr. 69 şi 79 folosesc absolut aceeaşi scordatură, dar primul este scris tot timpul în octave paralele, pe cînd al doilea este scris simplu, fără octave.

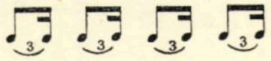
Aceste inconsecvenţe se datoresc faptului că autorul s-a mulţumit să ia din Arhiva Institutului de Folclor un material notat de oameni diferiţi, cu concepţii diferite în ceea ce priveşte principiile de notaţie. Noi socotim că, aşa cum a trecut la «corectarea» unor transcrieri fără să ceară consimţămîntul celor ce le semnează — în această categorie intră toate exemplele muzicale la care alături de un transcriitor semnează şi Pascal Bentoiu — putea să facă şi unificarea grafică şi ortografică a acestora, avînd grijă să menţioneze ce modificări şi-a îngăduit. În felul acesta materialul n-ar mai fi apărut atît de neunitar.

Şi pentru că ne găsim la probleleme muzicale, am vrea să mai semnalăm două chestiuni, asupra cărora autorul ar trebui să reflecteze mai adînc.

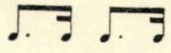
Vorbind la cobză despre aşa numitele «ţiituri», formule ritmico-armonice de acompaniere, după ce spune că sînt în număr «nu prea mare» şi că cele mai folosite «sînt cea de *horă* şi cea de *sîrbă*, fiecare în cîteva variante», afirmă că acestea se deosebesc între ele după «tonul» în care acompaniază sau după talentul şi sensibilitatea instrumentistului. Pentru a ne convinge, spune că un cobzar din Teiş-Tîrgovişte, pe nume Vasile Bursuc, «întrebuinţa în general 3 feluri de ţiituri de horă»:

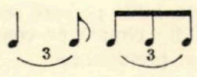
— în «tonurile» *Do*, *Re* şi *La*:

— în *Si bemol*: 

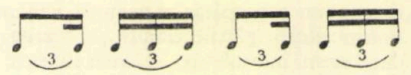
— în Sol: 

şi două ţiituri de sîrbă, pentru

— «tonurile» *Do*, *Re*, *Sol* şi *La* 

— iar pentru *Si bemol*  . 111)

Privind critic afirmaţiile lui Vasile Bursuc şi comparîndu-le cu alte date şi materiale, autorul s-ar fi putut convinge, că titlurile nu depind de tonuri ci de mişcare: cu cît mişcarea este mai rapidă, cu atît formula ritmică a ţiiturei este mai simplă. De altfel, acest lucru reiese chiar din exemplele date în lucrare. Exemplul muzical nr. 54, de pildă, deşi este în *do minor*, foloseşte

în acompaniament următoarea formulă ritmică: 

care este variantă foarte apropiată a celei în «tonul lui Sol $^{2}/_{4}$».

O altă problemă o ridică ţiitura de «brîu pe şapte» (ex. nr. 53 p. 240) care — aşa cum este dată de autor — începe cu un auftact de patru treizeci doimi. O mică socoteală ne va lămuri dacă este posibil să se cînte sau nu aceste valori. În general, mişcarea brîurilor este de 160—184 pătrimi, sau 1280 — 1472 treizeci doimi pe minut. După această socoteală, ar urma ca instrumentistul să facă, între 21 — 24 şi jumătate mişcări pe secundă. Crede autorul că este posibil aşa ceva ? Apoi, dacă crede, nu are decît să-l forţeze puţin pe bietul cobzar, ca să ajungă la 32 mişcări pe secundă, deci să ajungă să-i vibreze şi mîna nu numai corzile instrumentului. În realitate, un instrumentist ori cît de bun ar fi, şi de ori cîtă agilitate ar dispune, nu poate face cu mîna dreaptă mai mult de 600—700 mişcări pe minut; dar la aceste lucruri n-ar fi ajuns autorul dacă se gîndea că: «...este cu neputinţă înţelegerea deplină a creaţiei muzicale populare fără o temeinică cunoaştere a instrumentelor muzicale pe care le foloseşte poporul» (p. 5).

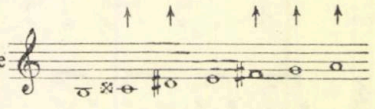
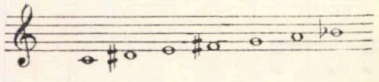
În ceea ce priveşte «armonia» populară, afirmă că «în trecutul nu prea îndepărtat instrumentele de acompaniament, între care cobza se afla în loc de frunte, avea rolul să în tărească melodia, pe care o dubla în registre diferite şi cu timbre diferite (p. 106). La această concluzie ajunge bazîndu-se pe afirmaţiile a doi scriitori străini de la începutul veacului trecut. Socotim că ar fi trebuit să aibă unele rezerve faţă de afirmaţiile categorice ale acelor străini, gîndindu-se mai bine dacă posibilităţile tehnice ale cobzei, de exemplu, i-ar fi permis acesteia să urmărească credincios linia melodică pe care o cîntă vioara sau naiul. Urmărind îndeaproape ce se întîmplă astăzi chiar celor mai buni cobzari, sîntem îndreptăţiţi să afirmăm că aşa ceva nu era posibil. În cel mai bun caz, cobzarul urmărea în linii mari melodia, dînd naştere unei eterofonii. De altfel, nici autorul nu este prea convins de cele afirmate mai sus, de îndată ce la pagina 107 scrie: „armonia lăutărească s-a dezvoltat la noi fără îndoială sub înrîurirea «muzicei europeneşti». Primele începuturi ...au pornit însă de la principiul tradiţional de burdonare, împrumutat muzicii de cimpoi". S-a gîndit cumva autorul la armonie în sensul celei folosite în creaţia cultă, aşa cum s-au gîndit probabil cei doi străini, dar o asemenea armonie nu se întîlneşte nici astăzi decît foarte rar prin Banat şi la lăutarii orăşeni. Socotim aşadar că se impunea mai multă grijă în prezentarea acestei probleme.

În continuare am vrea să-i mai semnalăm unele scăpări şi neclarităţi de redactare. Le dăm în ordinea în care vin în carte:

— Ar fi fost nevoie de cîteva exemple pentru a sprijini afirmaţia cum că «*primenirea* repertoriului muzical determină schimbări în instrumentele muzicale folosite» (pag. 14).

— Nu se poate spune că frunza «vibrează ca o ancie dînd *suflului* un timbru limpede şi puternic» (pag. 24), întrucît *nu suflul* ci *sunetul* capătă «timbrul limpede şi puternic».

— Helicoanele sînt construite în *Si bemol*, iar bombardoanele în *Fa*, nu invers (pag. 45)

— Scara «puiului de cimpoi» este nicidecum



aşa cum se afirmă la pagina 90.

— Nu reiese de nicăieri că cvarta *mi-la* pe care se bazează acompaniamentul exemplului muzical reprodus la pagina 131 ar fi «cîntată pe coarde libere». Cel mult se poate spune: «putem presupune» sau «s-ar putea presupune».

— Indicaţia dată pentru formula ritmică de la sfîrşitul exemplului muzical nr. 30: « ritmul *jocului* este... », nu apare de loc clară, deoarece prin aceasta ni se arată ritmul *acompaniamentului*, nu al jocului.

Ar mai fi fost de discutat unele probleme: dacă a procedat sau nu bine scriind toate instrumentele transpozitorii naturale în *Do*; felul curios în care prezintă « ţiiturile » de cobză (pag. 113 şi exemplele muzicale nr. 51, 52, 53 şi 54) şi felul de scriere a ţambalului; folosirea şi nefolosirea măsurii, etc. Am trecut peste toate acestea, după cum am fost nevoiţi doar să amintim unele chestiuni, dat fiind cadrul restrîns al recenziei. Sperăm însă că cele semnalate aici vor ajuta pe autor în mod real la pregătirea unei noi ediţii.

BORIS CHR. MARCU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Intreprinderea Poligrafică Nr. 4. Bucureşti. Calea Şerban Vodă Nr. 133 — 135

Lei 10

I 2928

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL III Nr. 2

BUCUREŞTI

1958

IUL. 2005

Publicată de INSTITUTUL DE FOLCLOR,
Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

Consiliul de Redacţie: SABIN V. DRĂGOI, G. BREAZUL,
I. MUŞLEA, MIHAI POP, TIBERIU ALEXANDRU,
GH. CIOBANU, VERA PROCA-CIORTEA, I. JÁGÁMAS
Redactor-Şef: MIHAI POP.

I 2928

REVISTA DE FOLCLOR

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

ANUL III Nr. 2

BUCUREŞTI

1958

35601

REVISTA
DE
FOLCLOR

SUMAR

STUDII

Dr. ST. DJUDJEV — Ritmul și măsura în muzica populară bulgară 7

MATERIALE

M. POP — Nunta din Seliște 47
G. MARCU — Cîntecele polifonice aromîne 79

DIN ISTORIA FOLCLORULUI ȘI FOLCLORISTICII

A. BALOTA — Funcțiunea socială a cîntecului bătrînesc 101
TR. IONESCU-NIȘCOV — Haiducia și cîntecele haiducești 113

CRONICA

A. FOCHI — Victor von Geramb 127
* * * Din realizările folcloristicii noastre 128
* * * Activitatea folcloristică internațională 132

RECENZII

S. C. STROESCU — Lares, Organo del la Società di Etnografia Italiana e dell'Istituto di storia delle tradizioni popolare dell'Università di Roma (Lares, Organul Societății Italiene de Etnografie și al Institutului de Istorie a tradițiilor populare de pe lîngă Universitatea din Roma) 139
G. BREAZUL — Tiberiu Alexandru — Instrumentele muzicale ale poporului romîn 143
L. STĂNCULEANU — C. Prichici, 125 melodii de jocuri din Moldova 147

CONTENTS

STUDIES

Dr. ST. DJUDJEV — Rhythm and measure in Bulgarian Folk Music 7

FOLKLORISTIC DOCUMENTS

M. POP — Wedding in Seliște. 47
G. MARCU — The Aroumanian Polyphonic Songs 79

DATA CONCERNING THE HISTORY OF THE ROUMANIAN FOLKLORE

A. BALOTA — Social Function of Folk Epics (Vartici's Ballad) 101
TR. IONESCU-NIȘCOV — The Heyducks and their Songs. 113

NOTES AND NEWS

A. FOCHI — Viktor von Geramb 127
* * * Some Roumanian folkloristic achievements 128
* * * International folklore activity 132

REVIEWS

S. C. STROESCU — Lares, Organo della Società di Etnografia Italiana e dell'Instituto di storia delle tradizioni popolare dell'Università di Roma (Organ of the Italian Ethnographic Society and of the Institute of History of Folk Traditions of the University of Rome) 139
G. BREAZUL — Tiberiu Alexandru, Instrumentele muzicale ale poporului romîn (Musical instruments of the Roumanian people) 143
L. STĂNCULEANU — C. Prichici, 125 melodii de jocuri din Moldova (125 Dance-tunes from Moldavia) 147

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

Стр.

С. ДЖУДЖЕВ — Ритмо-метры в болгарской народной музыке 7

МАТЕРИАЛЫ

М. ПОП — Свадьба в Селиште 47
Г. МАРКУ — Армынские полифонические песни 79

ИЗ ИСТОРИИ ФОЛЬКЛОРА И ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

А. БАЛОТЭ — Социальная функция старинной песни 101
ТР. ИОНЕСКУ-НИШКОВ — Гайдучество и гайдуцкие песни 113

ХРОНИКА

А. ФОКИ — Виктор фон Герамб 127
* * * — Из достижений нашей фольклористики 128
* * * — Международная фольклористическая деятельность 132

РЕЦЕНЗИИ

С. К. СТРОЕСКУ — Lares, Organo della Società di Etnografia Italiana e dell'Instituto delle tradizioni popolare dell'Universita di Roma (Ларес, орган Итальянского Этнографического общества и Института истории народных традиций при римском университете) 139
Г. БРЯЗУЛ — Тибериу Александру. Музыкальные инструменты румынского народа 143
Л. СТАНКУЛЯНУ — К. Прикич, 125 плясовых наигрышей Молдовы . . . 147

RITMUL ŞI MĂSURA IN MUZICA POPULARĂ BULGARĂ

Prof. Dr. St. DJUDJEV-SOFIA

Numărul diferitelor combinaţii ale duratelor inegale şi numărul schemelor ritmice, care intră în compunerea nenumăratelor melodii populare (ca şi în creaţia muzicală individuală) este foarte limitat — în orice caz mult mai mic decît însuşi numărul melodiilor — aşa că o schemă ritmică oarecare se întîlneşte în mai multe melodii.

Aceste scheme au pătruns foarte adînc în conştiinţă sub forma unor formule stereotipe, şi atunci cînd un cîntăreţ sau un compozitor de profesie concepe creaţia sa, el nu este obligat de fiecare dată să le inventeze, să le creeze şi să le redea, ci le împrumută din arsenalul existent, le copiază din exemple existente. De obicei textul poetic al melodiei vocale îi sugerează exemplul sau schema ritmică care se pretează cel mai bine fiecărui caz.

Aceste formule ritmice stereotipe, trăiesc foarte multă vreme în conştiinţa muzicală colectivă a poporului şi se transmit de la cîntăreţ la cîntăreţ şi de la generaţie la generaţie. Ele alcătuiesc forme de prezentare, mai scurte sau mai lungi, ale duratelor muzicale denumite *unităţi ritmice*.

Numărul valorilor de durată, scurte şi lungi, în cadrul unui şir de unităţi, felul în care ele sînt organizate, durata lor absolută şi relativă, raportul dintre ele — adică de cîte ori valorile lungi sînt mai mari decît cele scurte — toate acestea stabilesc felul şi structura schemei ritmice.

Cîntăreţii populari, creatorii cîntecelor populare a căror muzică — după spusele lui Glinka — este doar aranjată de către compozitorii profesionişti, au moştenit cele mai mute dintre aceste scheme ritmice stereotipe din metrica poetică antică, unde ele au preexistat în versurile recitate, în înlănţuirea silabelor lungi şi scurte şi de aici au trecut în ritmul melodiilor, în înlănţuirea valorilor scurte şi lungi,

Aşa, ele s-au moştenit din generaţie în generaţie şi chiar de la un popor la altul. ajungînd pînă la noi cu diferenţe mai mult sau mai puţin însemnate.

Gîndirea muzicală a poporului bulgar s-a cristalizat în ritmuri şi intonaţii complexe care sună destul de straniu pentru auditorul din Europa occidentală şi care nu pot fi redate întotdeauna prin notaţia muzicală în uz. Pentru notarea lor este necesar să recurgem la utilizarea măsurilor mixte şi la măsurile cu numărători mai mari, precum şi la semne pentru intervale mai mici decît semitonul.

De aceea, în muzica noastră populară, în afară de măsurile simple — $\frac{2}{4}\ \frac{3}{4}\ \frac{3}{8}$ — a fost larg folosit şi un mare număr de măsuri compuse şi mixte care servesc la măsurarea şi notarea unor asemenea construcţii ritmice compuse şi mixte.

Aceste măsuri și ritmuri sînt relicvele unei culturi muzicale antice a popoarelor orientale și îndeosebi ale metricei poetice și muzicale a grecilor antici.

Din toate acestea reiese că ele își au originea în picioarele metrice ale poeticei grecești antice — peoni, epitriți, dohmiaci, amfimacri, glikoni, asklepiazi, etc. — care, chiar dacă au dispărut din limbajul poetic al popoarelor contemporane, continuă să trăiască în ritmul muzical al acelor popoare care și-au însușit moștenirea culturală a lumii antice.

În folclorul muzical bulgar găsim și astăzi cîntece întregi construite pe epitritul antic (– – – ∪) alcătuit dintr-un spondeu (– –) și un troheu (– ∪), ritm care în notația muzicală contemporană poate fi scris numai în măsura de șapte unități:

$\frac{7}{8}$ ♩ ♩ ♩ ♪ sau $\frac{7}{16}$ ♪ ♪ ♪ 𝅘𝅥𝅯 și astăzi întîlnim în muzica noastră populară melodii construite pe vechiul metru glikonic (– ∪ – ∪ ∪ – ∪ –) alcătuit din doi anfimacri (– ∪ –) și un piric (∪ ∪) situat între ei, care poate fi reprezentat în muzică prin măsura mixtă de 12 unități:

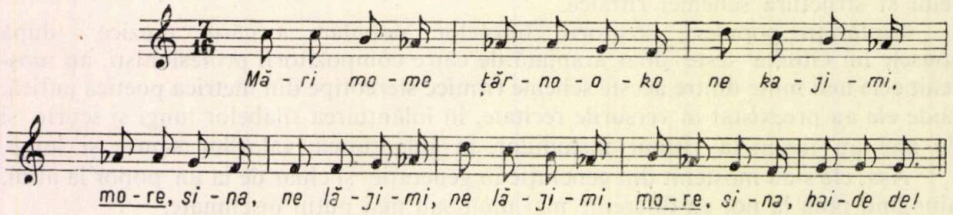
$\frac{12}{8}$ ♩ ♪ ♩ ♪ ♪ ♩ ♪ ♩ sau $\frac{12}{4}$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥

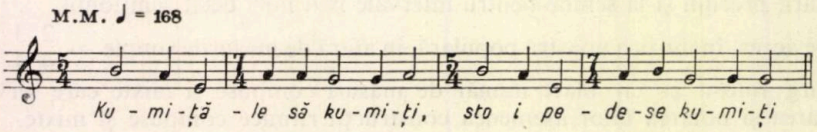
Întîlnim de asemenea la noi numeroase cîntece construite pe baza ritmică a dohmiacului antic: (∪ – – ∪ –) alcătuit dintr-un iamb (∪ –) și un amfimacru (– ∪ –) care poate fi reprezentat mai corect prin măsura mixtă ternară de:

8a $\frac{3+2+3}{8}$ ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ 8a 𝅘𝅥𝅯 ♪ ♪ 𝅘𝅥𝅯 ♪

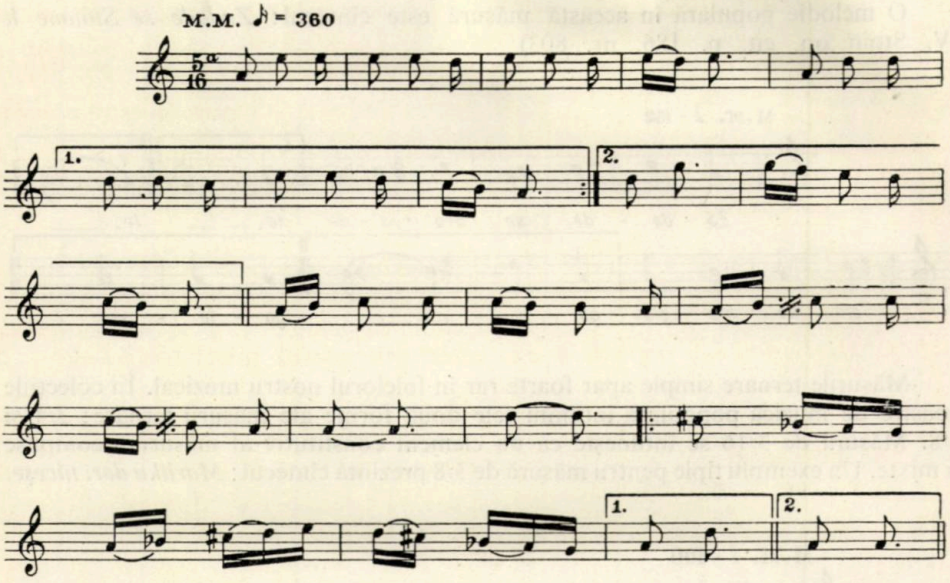
Se întîlnesc și mai multe melodii construite pe baza ritmică a peonului antic (∪ ∪ ∪ –) care se notează, mai corect, în măsura mixtă de cinci timpi:

5a $\frac{2+3}{8}$ ♪ ♪ ♪ ♩ 5a ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥

De exemplu, melodia cîntecului *Mări mome, țărnăoko*, armonizată de Dobri Hristov (*Tehniceskie stroej na bălgarskata narodna muzika* pag. 66) se bazează pe epitritul antic.

Melodia cîntecului *Kumițăle sa kumiți* notată de V. Stoin (*Narodni pesni ot Timok do Vita*, pag. 116 nr. 486), este bazată de la început pînă la sfîrșit pe ritmul gliconic.



O răspîndire foarte mare și-au găsit în muzica și în coregrafia noastră populară formulele metrice denumite bahice, cu bahicul (∪ – –) și antibahicul (– – ∪) constituite din cîte două silabe lungi și una scurtă, prezentînd următoarele forme în scrierea muzicală: ♪ ♩ ♩ și ♩ ♩ ♪. Întreagă *Paidușko horo* care urmează este bazată pe repetiția antibahicului:



Sistemul metric al teoriei muzicale occidentale s-a dovedit a fi nepotrivit pentru măsurarea valorilor ritmice și pentru redarea diferitelor scheme ritmice, care se bucură de o circulație și o frecvență foarte mare în muzica populară bulgară. Pentru măsurarea acestor durate și scheme se impune să se utilizeze ca unitate de măsură valori mici, așa cum au făcut și grecii antici a căror metrică nu a fost mai simplă decît a noastră. Această unitate de măsură, sau timp muzical, denumită *hronos protos*, este o valoare minimă, care divide toate celelalte valori ale melodiei, fără nici o excepție. Ea este, prin urmare, cel mai mic divizor comun al valorilor din melodie.

★

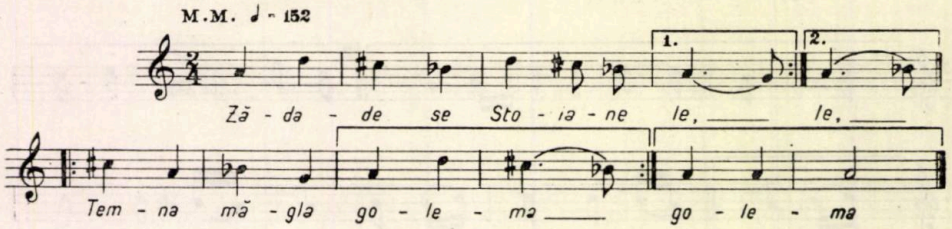
Marea majoritate a formelor metrice, care se întîlnesc în muzica și coregrafia populară bulgară, se împart în patru grupe principale: 1) măsuri simple, 2) măsuri compuse, 3) grupe metrice mixte, 4) șiruri heterometrice.

Simple, sînt măsurile de doi și de trei timpi. Ele stau la baza tuturor măsurilor compuse, mixte și a șirurilor eterogene. Astfel, de ex., măsura de patru timpi poate fi privită ca fiind constituită din două măsuri binare; măsura de cinci timpi, dintr-o măsură binară și una ternară; măsura de șase timpi, din 2 măsuri ternare sau trei măsuri binare; măsura de șapte timpi din două măsuri binare și una ternară etc.

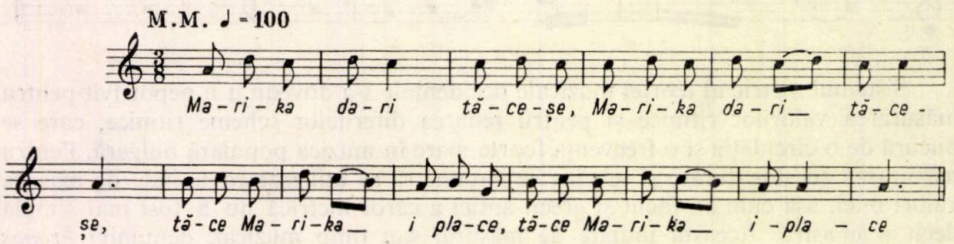
Dintre măsurile simple, măsurile binare, îndeosebi măsura de $\frac{2}{4}$ se bucură în muzica populară bulgară de cea mai mare frecvență. În această măsură, există foarte multe melodii de jocuri bulgărești: *Buriano Burianke*, *Kasapsko horo*, *Pravo horo*, *Unovata*, *Klekavo horo*, etc.

În general, numărul melodiilor notate în această măsură, reprezintă un procent de circa 50—60 % din întreaga noastră bogăție de cîntece.

O melodie populară în această măsură este cîntecul: *Zadade se Stoiane le* (V. Stoin op. cit. p. 186, nr. 803)



Măsurile ternare simple apar foarte rar în folclorul nostru muzical. În colecțiile noastre de muzică populară întîlnim cele două forme ale măsurii ternare: 3/4 și 3/8. Măsura de 3/16 se întîlnește ca un element constitutiv al măsurilor compuse și mixte. Un exemplu tipic pentru măsură de 3/8 prezintă cîntecul: *Mariika dari tăceșe.*



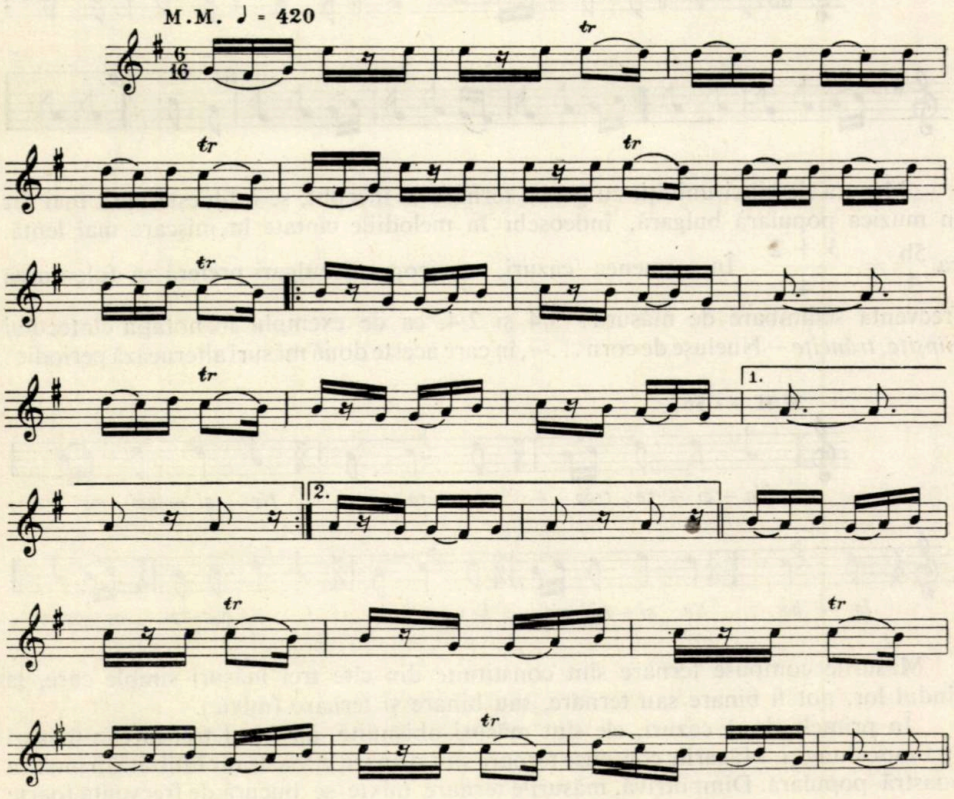
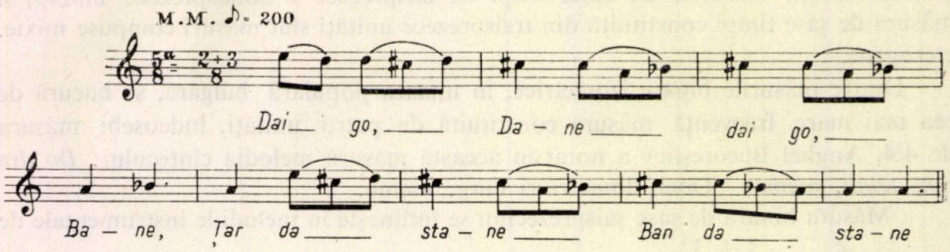
Măsurile compuse pot fi de doi, de trei, de patru, de cinci, de șase și șapte timpi, în funcție de numărul măsurilor simple care intră în componența lor. Astfel, de exemplu, măsurile de patru, cinci și de șase unități de forma $6 = 3 + 3$ sînt de doi timpi; măsurile de șapte și opt unități de forma $8 = 3 + 2 + 3$, măsura de șase unități de forma $6 = 2 + 2 + 2$ și măsura de nouă unități de forma $9 = 3 + 3 + 3$ sînt de trei timpi; măsura de nouă unități de forma $9 = 2 + 2 + 2 + 3$, măsura de zece unități de forma $10 = 3 + 2 + 2 + 3$ și măsura de douăsprezece unități de forma $12 = 3 + 3 + 3 + 3$ sînt de patru timpi; măsura de unsprezece unități de forma $11 = 2 + 2 + 3 + 2 + 2$ și măsura de douăsprezece unități de forma $12 = 3 + 2 + 2 + 2 + 3$ sînt de cinci timpi; iar măsura de treisprezece unități de forma $13 = 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3$ este o măsură de șase timpi.

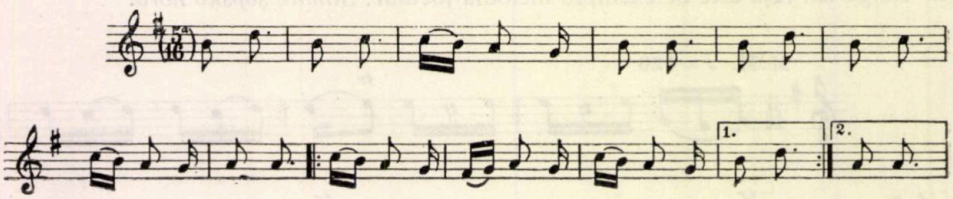
Pe de altă parte, măsurile compuse pot fi măsuri obișnuite sau mixte cu timpi alungiți, după cum sînt construite: din măsuri simple izometrice sau eterometrice.

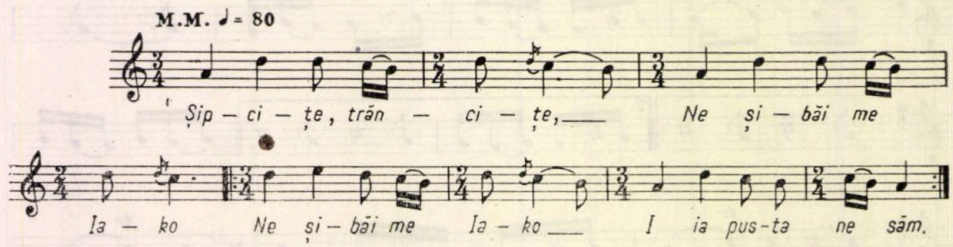
Astfel, de exemplu, măsurile (binară) de patru unități, (ternară) de șase unități, măsura ternară de nouă unități și măsura cvaternară de douăsprezece unități sînt măsuri compuse, constituite din măsuri simple izometrice; iar măsura binară de 5 unități, măsurile ternare de șapte și opt unități, măsurile de patru timpi cu nouă și zece unități, măsurile de cinci timpi de unsprezece și douăsprezece unități, și măsura de șase timpi constituită din treisprezece unități sînt măsuri compuse mixte, eterogene.

Dintre măsurile binare izometrice, în muzica populară bulgară, se bucură de cea mai mare frecvență măsura constituită de patru unități, îndeosebi măsura de 4/4. Anghel Bucoreșliev a notat în această măsură melodia cîntecului: *Do dve reki tekat, mamo* — Doar două rîuri curg, mamă.

Măsura binară de șase șaisprezecimi se întîlnește în melodiile instrumentale de dans ca $\frac{6}{16} = \frac{3+3}{16}$

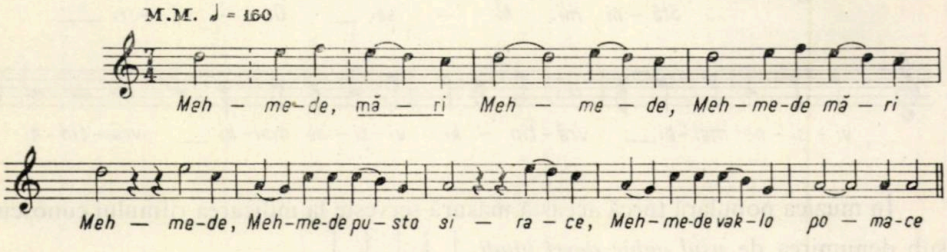
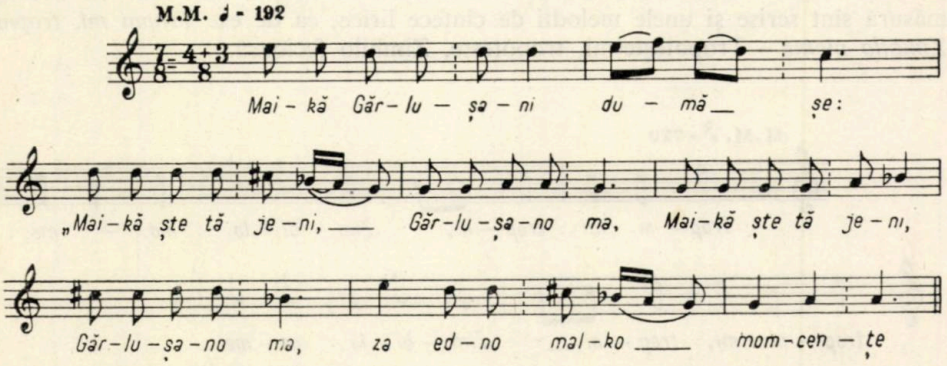
Aceasta este măsura unui întreg ciclu de melodii de dansuri bulgărești, cunoscute sub denumirea generică de *pravi bălgărski hora*, care se joacă pe întreg cuprinsul Bulgariei. Așa este de exemplu melodia jocului: *Sitnoto șopsko horo.*

Dintre măsurile binare eterogene, se întîlnesc cel mai frecvent în muzica populară bulgară melodii în $\frac{5a}{8}$ și $\frac{5a}{16}$. Măsura de $\frac{5a}{8}$ o întîlnim în unele dintre vechile melodii populare epice, ca în cîntecul *Dane, bane, Dan voivoda*.

Măsura de $\frac{5a}{16}$ constituie structura metrică de bază a unui întreg ciclu de jocuri, așa numitele *Paidușki hora*. De ex.:

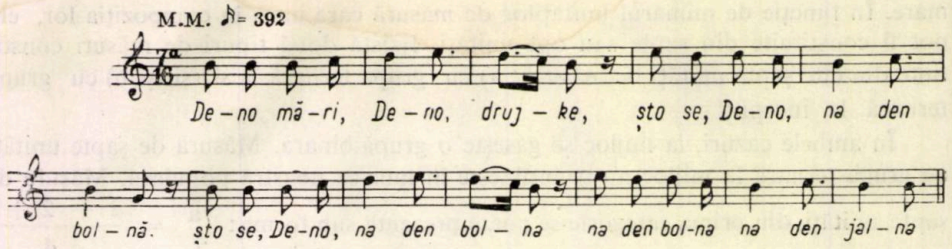


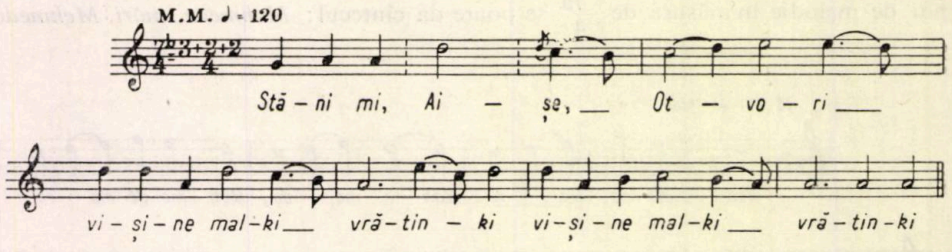
Măsura de cinci unități, cu grupa ternară la început, se întîlnește mult mai rar în muzica populară bulgară, îndeosebi în melodiile cîntate în mișcare mai lentă, ca $\frac{5b}{4} = \frac{3+2}{4}$. În asemenea cazuri, muzicografii bulgari preferă să folosească frecventa schimbare de măsură: 3/4 și 2/4, ca de exemplu în notația cîntecului *Șipșite, trănciță* — Nuelușe de corn . . .—, în care aceste două măsuri alternează periodic:

Măsurile compuse ternare sînt constituite din cîte trei măsuri simple care, la rîndul lor, pot fi binare sau ternare, sau binare și ternare (mixte).

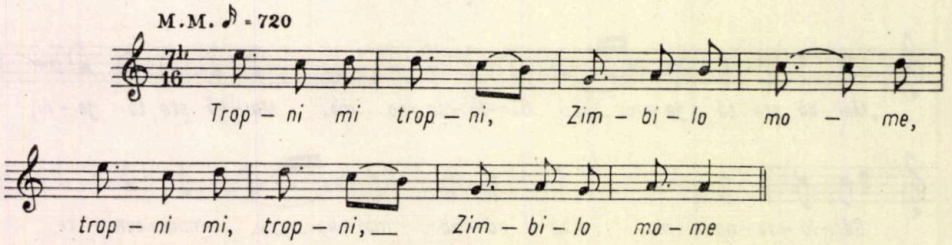
În primele două cazuri, ele sînt măsuri obișnuite, iar în al treilea caz măsuri cu timpi alungiți. Măsurile compuse ternare sînt o apariție foarte rar întîlnită în muzica noastră populară. Dimpotrivă, măsurile ternare mixte se bucură de frecvență foarte

mare. În funcție de numărul unităților de măsură care intră în compoziția lor, ele pot fi constituite din șapte sau opt unități. Există două tipuri de măsuri constituite din cîte șapte unități de măsură: a) cu grupa ternară la sfîrșit și b) cu grupa ternară la început.

În ambele cazuri, la mijloc se găsește o grupă binară. Măsura de șapte unități cu grupa ternară la mijloc nu se întîlnește în muzica noastră populară. Măsura de șapte unități din prima categorie se poate prezenta sub forma: $\frac{7a}{4} = \frac{2+2+3}{4}$ $\frac{7a}{8}$ și $\frac{7a}{16}$ în funcție de viteza mișcării. Măsura de șapte unități din categoria a doua se poate prezenta de asemeni ca $\frac{7b}{4} = \frac{3+2+2}{4}$ $\frac{7b}{8}$ și $\frac{7b}{16}$: Ca exemplu de melodie în măsura de $\frac{7a}{4}$ se poate da cîntecul: *Mehmede, mări, Mehmede.*

În măsura de $\frac{7a}{8}$ este melodia cîntecului *Maika Gărluşani dumaşe* — Mama îi spunea lui Gărla:

În măsura $\frac{7a}{16}$ sînt notate toate melodiile pe care se joacă Răceniţa, de exemplu cîntecul *Deno mări, Deno drujke* — Deno fă, Deno prietenă;



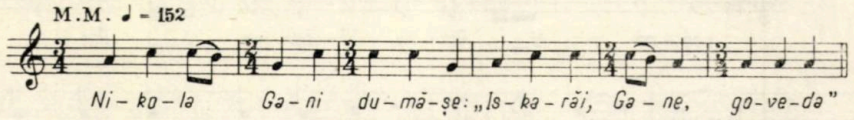
În măsura $\frac{7b}{4}$ este scris cîntecul *Stăni mi, Aișe, otvori* — Scoală-mi-te, Aișa, deschide — răspîndit în regiunea Rodopilor:

În muzica populară turcă această măsură servește la indicarea ritmului cunoscut sub denumirea de *usul aghîr devri hindi* ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Măsura de $\frac{7b}{8}$ se întîlnește în unele jocuri populare macedonene (*Kafedarce, Metkalište*, etc.). Măsura de $\frac{7b}{8}$ s-a răspîndit în tot cuprinsul patriei și servește ca bază ritmică dansului cunoscut sub denumirea *Măjka răceniță*. În aceeași măsură sînt scrise și unele melodii de cîntece lirice, ca de ex. *Tropni mi, tropni, Zimbilo mome* — Tropotește-mi, tropotește, Zimbilo fecioară:

În principiu, se întîlnesc trei feluri de măsuri mixte de opt unități: a) cu grupe ternare la început și la sfîrșit, cu grupa binară la mijloc, ca de ex.: $\frac{8a}{4} = \frac{3+2+3}{4}$

$\frac{8a}{8}$ și $\frac{8a}{16}$; *b)* cu grupa binară la început urmată de două grupe ternare, de ex.: $\frac{8b}{4} = \frac{2+3+3}{4}$, $\frac{8b}{8}$ și $\frac{8b}{16}$ și *c)* cu două grupe ternare la început și la mijloc și cu grupa binară la sfîrșit, de ex.: $\frac{8c}{4} = \frac{3+3+2}{4}$, $\frac{8c}{8}$, $\frac{8c}{16}$.

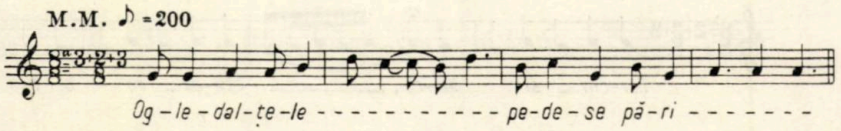
În muzica populară bulgară se întîlnesc melodii, în care se înlănțuie regulat două măsuri ternare și una binară, aceasta din urmă fiind situată la mijloc. În notarea unor asemenea melodii, muzicografii folosesc deseori bare de măsură între măsurile binare și ternare și utilizează indicația de măsură la fiecare măsură simplă, excepțînd măsurile care se repetă.

Astfel a notat V. Stoin melodia cîntecului *Nikola Gani dumașe* — Nicola îi spune lui Gana, (*Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria*, pag. 383, nr. 1178):



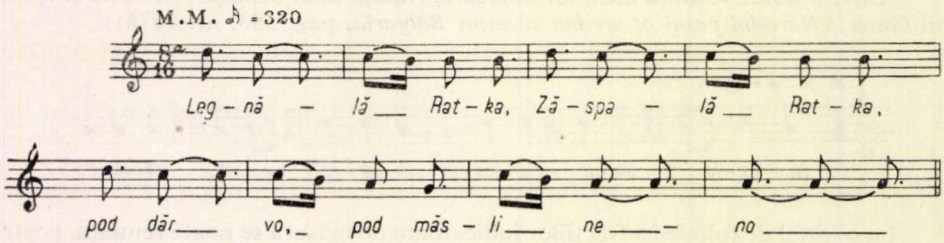
La o astfel de folosire a fracțiilor indicatoare de măsură se poate renunța, pentru mai multă precizie, folosind doar o singură fracție care indică locul grupelor binare și ternare: $\frac{8a}{4} = \frac{3+2+3}{4}$ și despărțind prin bare de măsură numai grupele de unități.

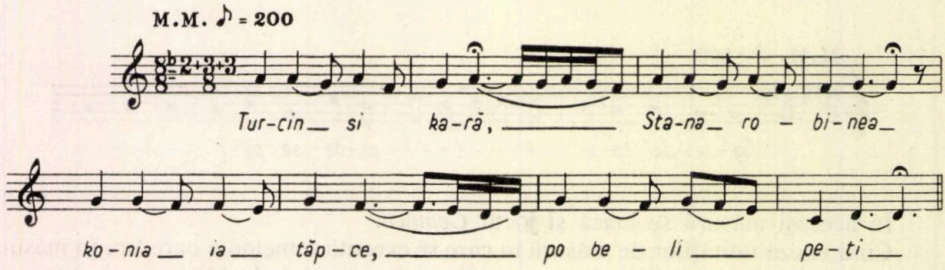
Măsura de $\frac{8a}{8} = \frac{3+2+3}{8}$ este măsura cea mai indicată pentru schemele ritmice construite pe baza piciorului metric al grecilor antici, cunoscut sub denumirea de «*dohmiac*»: ∪ – – ∪ – sau ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ alcătuit dintrun iamb ∪ – și un amfimacru ∪ – ∪. Acest ritm predomină în cîntecul *Ogledalțe le* — Tu oglinjoară, (*Ot Timok do Vita* pag. 920, nr. 3476).



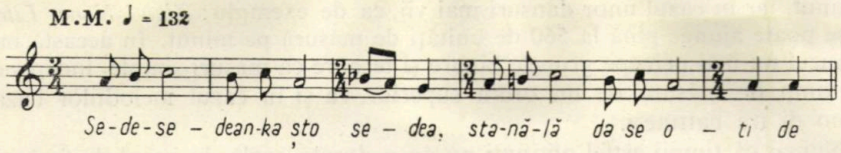
În aceeași măsură se joacă și jocul *Ceamce*.

Cînd viteza unităților de măsură în care se execută o melodie oarecare în măsura ternară mixtă de opt unități depășește cifra metronomică de 240, atunci diferența între măsurile simple binare și ternare din măsura mixtă se face și mai vizibilă iar conștiința noastră nu le mai percepe ca măsuri simple ci ca timpi (scurți și lungi) ai măsurii mixte ternare de opt timpi. În asemenea cazuri, muzicografii folosesc drept indicație de măsură fracția 8/16. Într-o astfel de mișcare, melodiile se tactează

ca un «*ritmo di tre battute*», făcîndu-se cîte o mișcare de mînă pentru fiecare grupă de unități, binară sau ternară, însușită de conștiința muzicală, acum, ca «timp de măsură», de un ordin superior. Ca rezultat, se obține efectul de măsură ternară cu timpi «inegali», unul alungit la început, unul mai scurt la mijloc și încă unul alungit la sfîrșit. Această măsură nu trebuie să fie socotită sau confundată cu măsura $\frac{7b}{16} = \frac{3+2+2}{16}$, care are tendința de a se transforma în $\frac{8a}{16}$, printr-o ușoară reținere a timpului al treilea. Ca exemplu de melodie în $\frac{8a}{16}$ poate servi cîntecul *Legnală Radka* — S-a culcat Radka (*Ot Timok do Vita*, pag. 563, nr. 2163).

Măsurile de opt unități, de forma $\frac{8b}{8} = \frac{2+3+3}{8}$, se întîlnesc în special în melodiile cîntate în tempo mai mișcat sau chiar mișcat, ca măsuri de: $\frac{8b}{8} = \frac{2+3+3}{8}$ și $\frac{8b}{16}$.

În măsura de $\frac{8b}{8}$ este notată melodia cîntecului *Turcin și kara Stana robinea.* (*Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria*, pag. 69, nr. 183):

Măsurile de opt unități de forma 8 c = 3 + 3 + 2 se întîlnesc în melodiile cîntate în mișcare rară, ca $\frac{8c}{4}$. În această măsură este notată melodia cîntecului

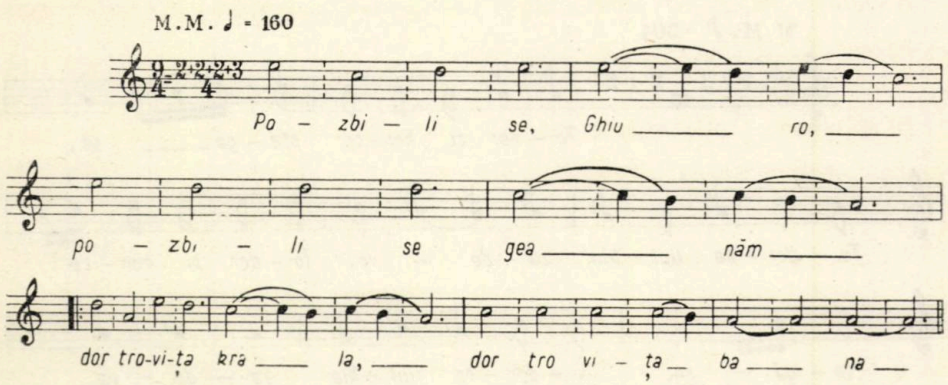
Sedea sedeanka ști sedea — A durat ședătoarea cît a durat —. (Idem pag. 563, nr. 1686):



Măsurile de patru timpi pot fi constituite din opt, nouă, zece, unsprezece și douăsprezece unități de măsură. Măsurile constituite din opt și douăsprezece unități sînt măsuri obișnuite. În notația melodiilor populare bulgare, acestea nu sînt folosite de muzicografii bulgari. Măsurile de nouă, zece și unsprezece unități sînt măsuri mixte cu timpi inegali. Măsurile de nouă unități sînt constituite din cîte trei grupe binare și una ternară, iar măsurile de unsprezece unități din cîte trei grupe ternare și una binară.

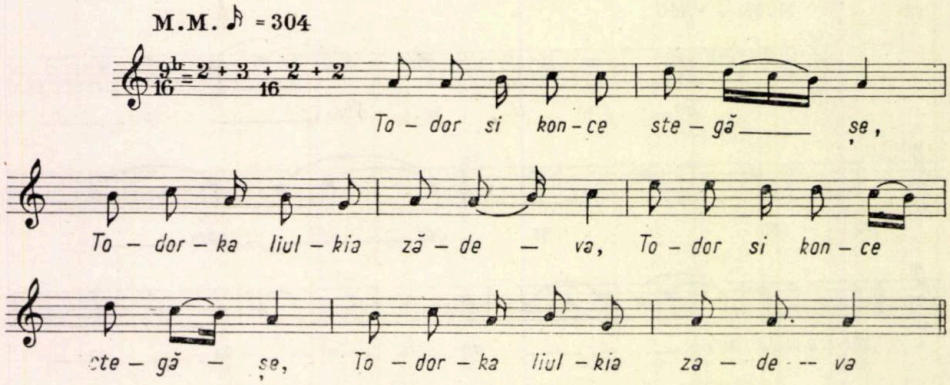
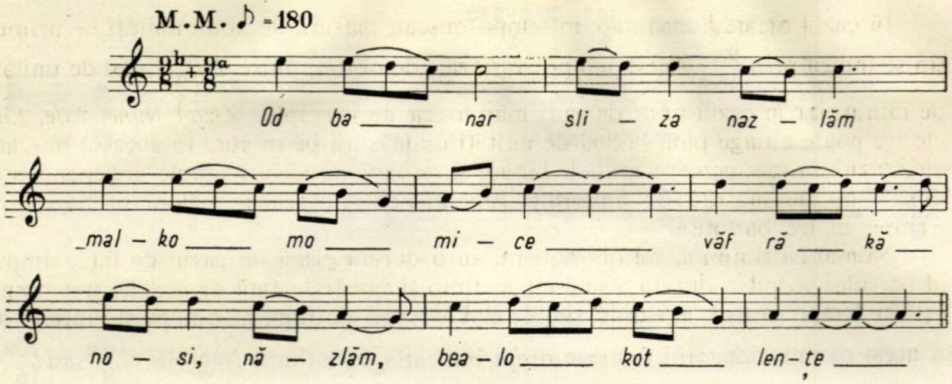
În funcție de locul grupei ternare și a grupelor binare, măsurile de nouă unități pot fi de cîteva forme: 9a = 2 + 2 + 2 + 3, 9b = 2 + 3 + 2 + 2; 9c = 3 + 2 + 2 + 2 și 9d = 2 + 2 + 3 + 2.

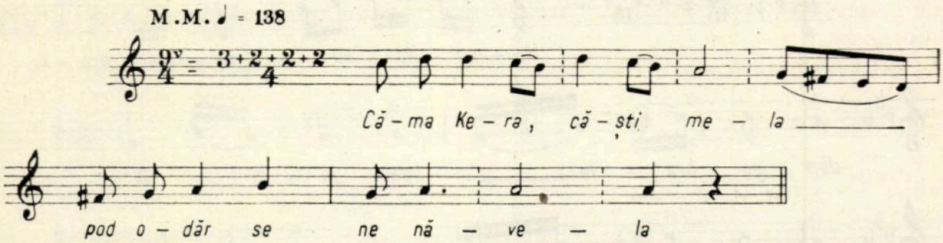
De cea mai largă circulație se bucură în muzica populară bulgară măsura de nouă unități de prima formă.

În funcție de durata absolută a unităților de măsură, ele se pot prezenta ca măsuri de $\frac{9a}{4}$, $\frac{9a}{8}$, $\frac{9a}{16}$. V. Stoin a notat în măsura de $\frac{9}{4}$ cîntecul *Posbili se, Ghiuro* — Mi s-au bătut, Ghiuro —, (*Bălgarskata narodna muzica*, pag. 15, nr. 11):

În melodiile cîntate în tempo mai mișcat, legătura dintre diferitele grupe binare și ternare de unități de măsură se simte și mai mult, astfel că auditorul își însușește măsurile simple ca timpi de un ordin superior. În acest caz muzicografii bulgari reprezintă în notațiile lor măsurile de patru timpi cu nouă unități sub forma: $\frac{9a}{8}$ sau $\frac{9a}{16}$. În măsura $\frac{9a}{8}$ (cu viteza unităților de măsură ce variază între 160—240 pe minut) sînt notate unele melodii de dansuri ca: *Reșetarovoto horo*, *Diulgherskoto horo*, *Turskiat kiocek*, etc.

În cazul melodiilor cîntate în tempo mișcat, măsura de nouă unități de primul tip se indică prin $\frac{9a}{16}$. Acest tempo variază, de obicei, între 240 și 460 de unități pe minut, iar în cazul unor dansuri mai vii, ca de exemplu: *Ziza i Nane*, *Lile, Lile* etc. se poate ajunge pînă la 560 de unități de măsură pe minut. În această mișcare vie, auzul nu mai percepe grupele binare și ternare ca măsuri simple independente, ci ca timp de măsură de un ordin superior, ca și în cazul melodiilor bazate pe «ritmo di tre battute».

Numai că timpii astfel obținuți nu au o durată egală, în cazul de față, timpul al patrulea avînd o durată egală cu un timp și jumătate față de ceilalți trei timpi, astfel că el se găsește în raport de 3 : 2. Un astfel de raport se numește raport de alungire hemiolică. În măsura de $\frac{9a}{16}$ este notată melodia cîntecului *Nakladoșe seden kiutuk* — Au pregătit șezătoarea, (*Ot Timok do Vita*, pag. 467, nr. 1838). Măsura de $\frac{9a}{16}$ este măsura de bază a multor jocuri populare bulgare: *Povărnuška, Koiciovo horo*, *Ziza i Nane*, *Ludovo horo*, etc.

Măsurile de patru timpi cu nouă unități de forma 9b = 2 + 3 + 2 + 2 se prezintă în două feluri ca fiind constituite în cîte două măsuri binare compuse — una de cinci unități de forma 5a = 2 + 3 la începutul șirului, și una de patru unități, de forma 4 = 2 + 2 la sfîrșit. Acest tip de măsură de nouă unități se întîlnește îndeosebi în melodiile cîntate în tempo mișcat, în care caz ea este indicată prin 9a 16. În această măsură sînt scrise foarte multe colinde, cîntece lirice și melodii de joc, ca de ex. cîntecul *Todor și konce steagase.* — Tudor își înhamă calul (*Ot Timok do Vita*, pag. 369 nr. 1499):

În aceeași măsură sînt scrise și melodiile unui ciclu de jocuri populare cunoscute sub numele generic de «Grăncearski». O interesantă îmbinare a celor două tipuri ale măsurii de patru timpi cu nouă unități o prezintă melodia cîntecului: *Ot banar sliza malko momice* — Din deal coboară o fetiță —, în care măsurile de $\frac{9b}{8}$ și $\frac{9a}{8}$ se orînduiesc periodic:

Al treilea tip al măsurii de patru timpi cu nouă unități se întîlnește îndeosebi în melodiile cîntate în mișcare rară. Ea se prezintă ca un șir de măsuri simple, binare și ternare: $\frac{3}{4}+\frac{2}{4}+\frac{2}{4}+\frac{2}{4}$. Astfel este notată melodia cîn tecului *Sama Kera căști mela* — Kera a măturat casele —:



Al patrulea tip al măsurilor cu nouă unități se întîlnește mai rar în muzica noastră populară.

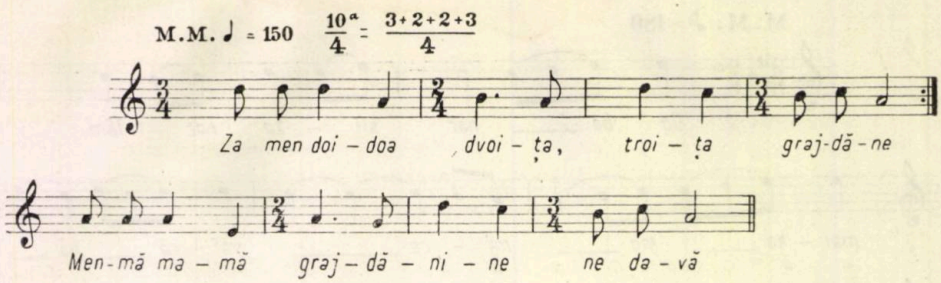
Și măsurile de patru timpi cu zece unități pot fi de asemeni de patru feluri, în funcție de locul pe care îl ocupă grupele binare și ternare în cuprinsul lor:

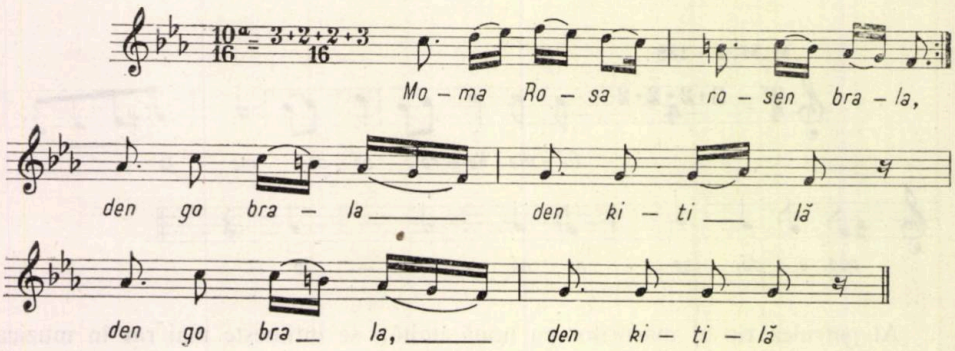
$$10a = 3 + 2 + 2 + 3, \quad 10b = 2 + 2 + 3 + 3,$$

$$10c = 3 + 3 + 2 + 2 \text{ și } 10d = 2 + 3 + 3 + 2.$$

Măsurile de 10 unități de primul tip se bucură de cea mai mare frecvență în muzica populară bulgară. Ele se pot prezenta ca $\frac{10a}{4}$, $\frac{10a}{8}$, $\frac{10a}{16}$, în funcție de viteza mișcării. Șirurile de 10 unități de măsură au caracter de « măsură » atunci cînd sînt executate într-un tempo mai mișcat. În mișcare foarte rară, asimetria dintre măsurile simple se fărîmițează, iar șirul de 10 unități se percepe mai greu ca ceva unitar, monolit. În asemenea cazuri și muzicografii obișnuiesc să folosească indicatori de măsură înaintea fiecărei măsuri simple.

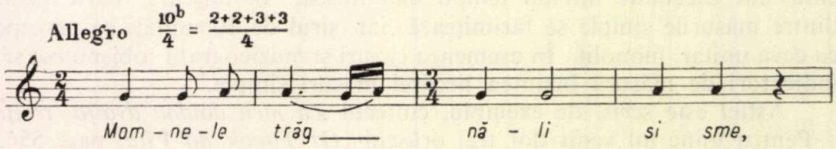
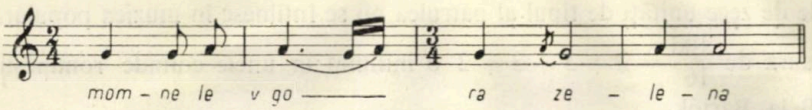
Astfel este scris, de exemplu, cîntecul *Za men doidoa dvoița, troița, grajdane* —Pentru mine au venit doi, trei orășeni (*Ot Timok do Vita*, pag. 556, nr. 2142):



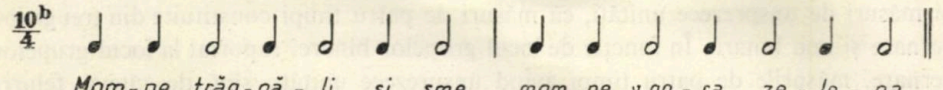
În tempo mișcat, măsurile simple sînt însușite ca timpi de un ordin superior și în acest caz muzicografii folosesc drept indicație de măsură fracțiile: $\frac{10a}{8}$ sau $\frac{10a}{16}$. Astfel, a notat, de exemplu, Iosif Ceșmedjiev, melodia *Moma ide ot miene* — Fata vine de la spălat (*Bălgărski Makedonski pesni*, pag. 32, nr. 37), iar Dobri Hristov a notat în $\frac{10a}{16}$ melodia cîntecului de joc *Moma Rosa, rosen brala* — Roza fecioara a cules trandafiri, (66 *Narodni pesni na makedonskite bălgari* pag. 147, nr. 53):

Ritmul acestei melodii este cunoscut și în muzica turcă sub denumirea de *Usul djurdjuna*.

Al doilea tip al măsurilor de patru timpi cu 10 unități, $\frac{10b}{4}$, $\frac{10b}{8}$ și $\frac{10b}{16}$ există și se întîlnește în folclorul muzical bulgar. Unele din melodiile bazate pe acest tip de măsură sînt înrudite cu logaed-ul antic al lui Aristofan:

– ∪ ∪ – ∪ – ∪ sau ∪ ∪ – ∪ – ∪ –

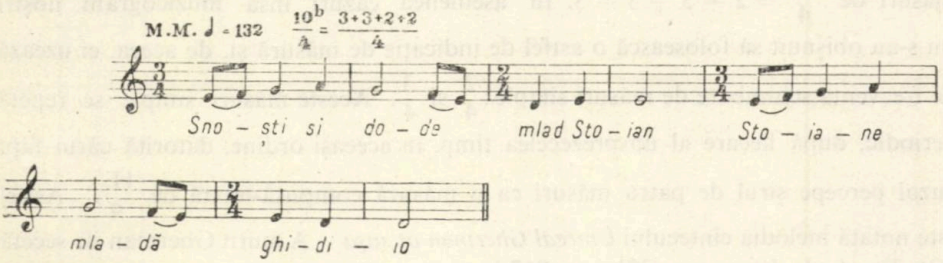
Un astfel de exemplu reprezintă melodia cîntecului *Momne le, trăgna li si sme* — Flăcăule, am plecat (Anghel Bucoreșliev, *Rodopski pesni*):



A cărui schemă ritmică, stilizată, se prezintă astfel:

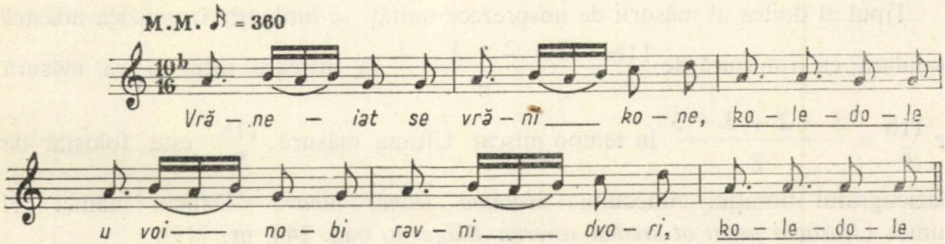


În $\frac{10b}{16}$ este notată melodia cîntecului *Sedeankata i na razvala* — Șezătoarea-i pe sfîrșite (*Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria*, pag. 686, nr. 2084).

Al treilea tip al măsurilor de zece unități se întîlnește în melodiile cîntate în mișcare rară, ca $\frac{10c}{4}$, prezentînd o repetare periodică a măsurilor simple: $\frac{3}{4}+\frac{3}{4}+\frac{2}{4}+\frac{2}{4}$ ca în cîntecul: *Snoști și doide mlad Stoian* — Aseară s-a întors tînărul Stoian (*Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria*, pag. 317, nr. 957):



Indicatorul de măsură $\frac{10c}{16}$ sau $\frac{3+3+2+2}{16}$ este folosit de muzicografii bulgari în notarea melodiilor în care durata absolută a unităților de măsură este mai mică decît 1/240 din minut. În această măsură sînt scrise unele vechi colinde, ca de exemplu cîntecul *Vraneiat se vrani kone* — Se îmhamă în ham calul (*Ot Timok do Vita*, pag. 34, nr. 147):



Măsurile de zece unități de tipul al patrulea nu se întîlnesc în muzica populară bulgară. Măsura de $\frac{10d}{16} = 2 + 3 + 3 + 2$ o întîlnim în unele colinde romînești, notate de Béla Bartók.

De obicei în muzica populară bulgară, măsurile de unsprezece unități sînt măsuri de cinci timpi, constituite din patru grupe binare și una ternară. Se întîlnesc însă și măsuri de unsprezece unități, ca măsuri de patru timpi constituite din trei grupe ternare și una binară. În funcție de locul grupelor binare, raportat la locul grupelor ternare, măsurile de patru timpi avînd unsprezece unități sînt de cîteva feluri:

1) cu grupa binară la început: $11a = 2 + 3 + 3 + 3$;

2) cu o grupă ternară la început, urmată de o grupă binară, după care urmează încă două grupe ternare: $11b = 3 + 2 + 3 + 3$;

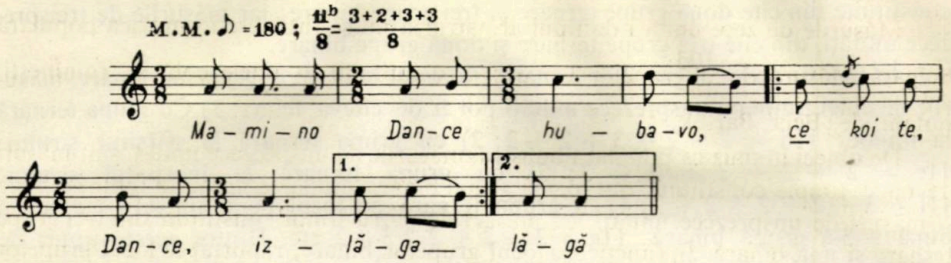
3) cu două grupe ternare la început după care urmează o grupă binară și iar una ternară: $11\ c = 3 + 3 + 2 + 3$ și

4) cu grupa binară la sfîrșit: $11d = 3 + 3 + 3 + 2$

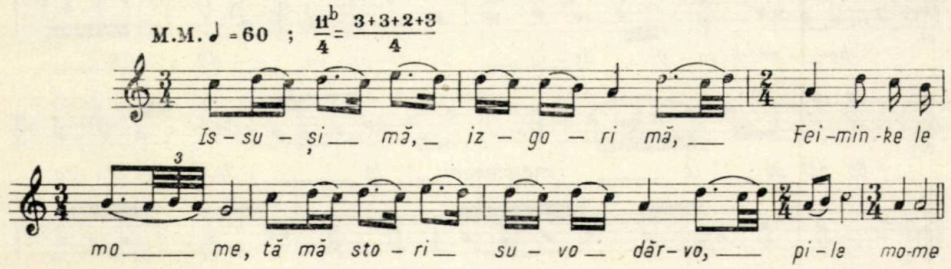
Primele trei tipuri ale măsurilor de patru timpi cu unsprezece unități se întîlnesc în folclorul muzical bulgar; nu cunoaștem însă nici o melodie populară care să fie bazată pe tipul al patrulea al acestei măsuri.

În mișcare rară, șirul de unsprezece unități, de tipul întîi, prezintă forma unei măsuri de $\frac{11a}{4} = 2 + 3 + 3 + 3$. În asemenea cazuri însă muzicografii noștri nu s-au obișnuit să folosească o astfel de indicație de măsură și, de aceea, ei uzează de frecventa schimbare de măsuri simple: $\frac{2}{4}$ și $\frac{3}{4}$. Aceste măsuri simple se repetă periodic, după fiecare al unsprezecelea timp, în aceeași ordine, datorită cărui fapt auzul percepe șirul de patru măsuri ca o măsură compusă-mixtă de $\frac{11}{4}$. Astfel este notată melodia cîntecului *Umreal Gherman ot suşa* — A murit Gherman de secetă (*Ot Timok do Vita*, pag. 201, nr. 867.)

În tempo mișcat, șirul de unsprezece unități constituie măsura de patru timpi $\frac{11a}{16} = 2 + 3 + 3 + 3$. Pînă acum, noi n-am întîlnit melodii bazate în întregime pe această măsură. Dar ea este întîlnită în combinație cu alte măsuri mixte. Astfel, de exemplu, în foarte popularul cîntec *Dilmano, dilbero* — Dilmano, nebuno — o întîlnim în combinație cu cîteva măsuri de $\frac{8b}{16}$.

Tipul al doilea al măsurii de unsprezece unități se întîlnește în muzica noastră populară, ca o măsură de $\frac{11b}{4} = \frac{3 + 2 + 3 + 3}{4}$ în mișcare rară, și ca măsură de $\frac{11b}{8} = \frac{3 + 2 + 3 + 3}{8}$ în tempo mișcat. Ultima măsură $\frac{11b}{8}$ este folosită de muzicograful notației cîntecului: *Mamino Dance iubavo* — Danciu mamei cel frumos (*Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria*, pag. 240, nr. 719).

Numai că muzicologul care a notat melodia, în loc să folosească drept indicator de măsură $\frac{11b}{8}$ prin care putea să arate în același timp și structura ritmică a întregii fraze, a preferat să fărîmițeze textul muzical prin măsurile simple de $\frac{2}{8}$ și $\frac{3}{8}$.

Al treilea tip al măsurii de patru timpi cu unsprezece unități se întîlnește foarte rar în muzica noastră populară, și aceasta numai în cazul melodiilor cîntate în mișcare rară, ca măsură de $\frac{11b}{4} = \frac{3+3+2+3}{4}$. Pe acest tip al măsurii de unsprezece unități este bazată melodia cîntecului *Izsuși, mă, izgori mă* — M-ai uscat, m-ai ars — notat de V. Stoin, (*Rodopski pesni* — pag. 211, nr. 471.) Și în acest caz muzicograful evită să utilizeze drept indicație de măsură fracția $\frac{11}{4}$ și îi arată elementele componente prin fracții ca: $\frac{3}{4}$ și $\frac{2}{4}$:



Pînă acum, existența tipului al patrulea al măsurilor de patru timpi cu unsprezece unități n-a fost constatată în muzica populară bulgară.

Măsurile compuse de cinci timpi sînt constituite din cîte cinci măsuri simple.

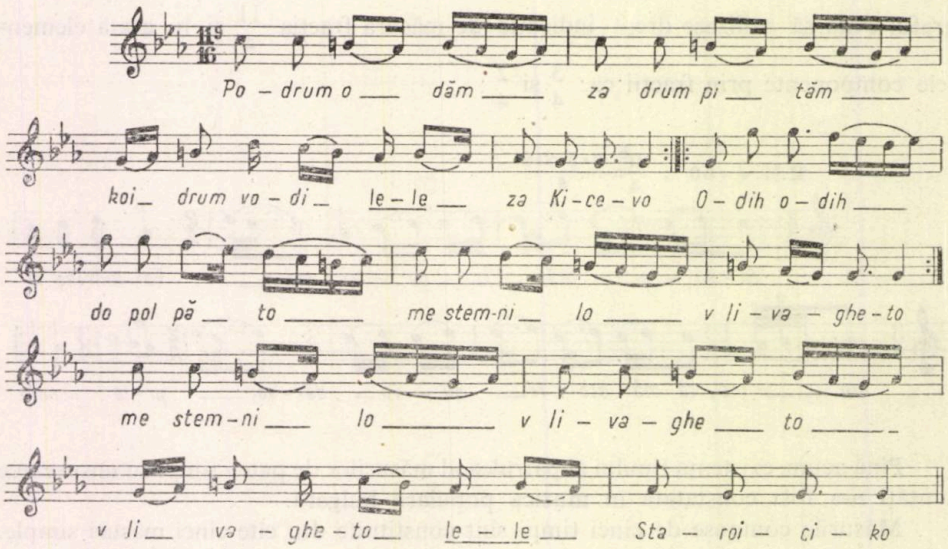
Atunci cînd măsurile lor componente simple sînt inegale se scriu în măsuri mixte de cinci timpi.

Măsurile mixte de cinci timpi pot fi de trei feluri, în funcție de numărul unităților de măsură: de unsprezece, douăsprezece și treisprezece unități de măsură.

Măsurile de cinci timpi cu unsprezece unități sînt constituite din cîte patru grupe binare și una ternară; măsurile de cinci timpi cu douăsprezece unități sînt

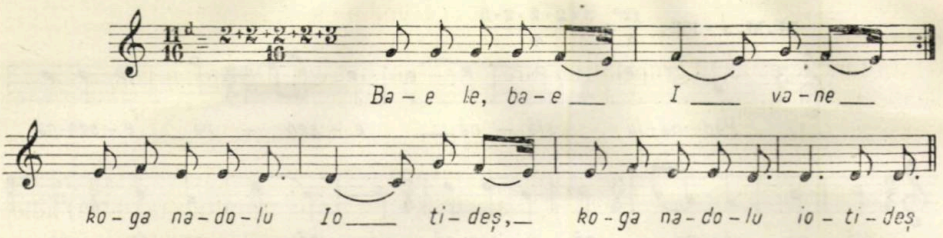
constituite din cîte două grupe ternare și trei grupe binare; iar măsurile de treisprezece unități, din cîte trei grupe ternare și două grupe binare.

În funcție de locul grupelor ternare, raportat la acela al grupelor binare, măsurile de cinci timpi cu unsprezece unități pot fi de cîteva feluri: 1) Cu grupa ternară la mijloc: 11d = 2 + 2 + 3 + 2 + 2; 2) cu grupa ternară la sfîrșitul șirului: 11e = 2 + 2 + 2 + 2 + 3; 3) cu grupa ternară la începutul șirului: 11f = 3 + 2 + 2 + 2 + 2; 4) cu grupa ternară pe locul penultim (al 4-lea) adică după a 3-a grupă binară: 11g = 2 + 2 + 2 + 3 + 2 etc. Dintre aceste tipuri de măsuri de cinci timpi cu unsprezece unități, cel mai frecvent întîlnit în muzica populară bulgară este primul tip, mai rar se întîlnește al doilea, iar mai rar al treilea; celelalte tipuri aproape că nu se întîlnesc. Unele dintre cele mai frumoase cîntece populare bulgărești sînt construite pe o bază ritmică care se măsoară cu măsura de $\frac{11d}{16} = \frac{2+3+2+2+2}{16}$. Aceasta este măsura cîntecelor: *Ciubriceance, belo momice* (Ciubriceanco, fata albă), *Snoşti e Ianka iz gora slezla* — Aseară Ianka a coborît din munți —, *Dovecera, Koliu, şte ti doida* — Diseară, Coliule, am să vin — și întreg ciclul *Gankini hora* — Horele lui Ganka — etc. În această măsură a notat Dobri Hristov melodia frumosului cîntec *Po drum odam* —Pe drum merg—, (66 *Narodni pesni na makedonskite bălgari*, pag. 251, nr. 57):



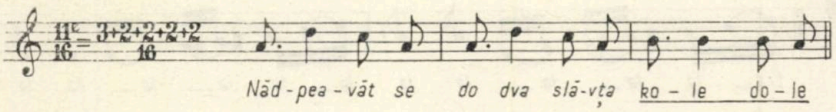
Tipul al doilea al măsurilor de cinci timpi cu unsprezece unități se întîlnește în melodiile cîntate în mișcare moderată și repede ca măsuri de $\frac{11e}{8}$ și $\frac{11e}{16}$.

În această din urmă măsură este notată melodia cîntecului *Baele bae Ivane* — Nenicule, nene Ivane (*Ot Timok do Vita*, pag. 618, nr. 235):



Măsura de $\frac{11f}{4}$ a servit pentru baza metrică a melopeelor, care se înrudesc cu metrul glyconic antic. Astfel este melodia cîntecului *Maicinko, stara maicinko* — Mămico, mămică bătrînă — notat de V. Stoin, (*Rodopski pesni* pag. 277, nr. 623).

Al treilea tip al măsurilor de cinci timpi cu unsprezece unități se întîlnește în muzica noastră populară, în melodiile cîntate în mișcare vie, ca măsura de $\frac{11f}{16} = \frac{3+2+2+2+2}{16}$. Această măsură o întîlnim în afară de melodiile din Macedonia *Alia, more delia* — Măi, Ali, nebunule, (*66 Narodni pesni na makedonskite bălgari*, pag. 140, nr. 52) și *Puknala, maiko, tresnala* — A pocnit, mămico, a trăsnit (Idem, ibid., pag. 158, nr. 69) și în colinda din vestul Bulgariei *Nadpevali se do dva slavța* — Se întrec două privighetori (*Ot Timok do Vita*, pag. 30, nr. 126).

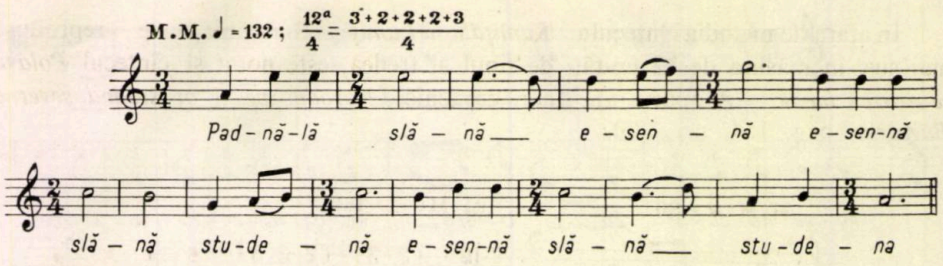


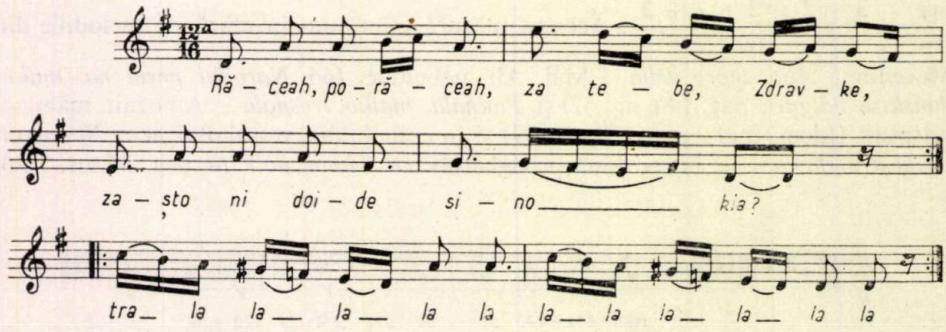
În muzica populară bulgară celelalte tipuri ale măsurilor de cinci timpi cu unsprezece unități se întîlnesc întîmplător sau în general nu se întîlnesc de loc.

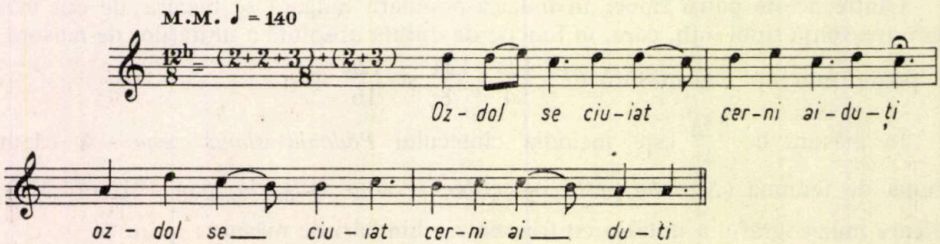
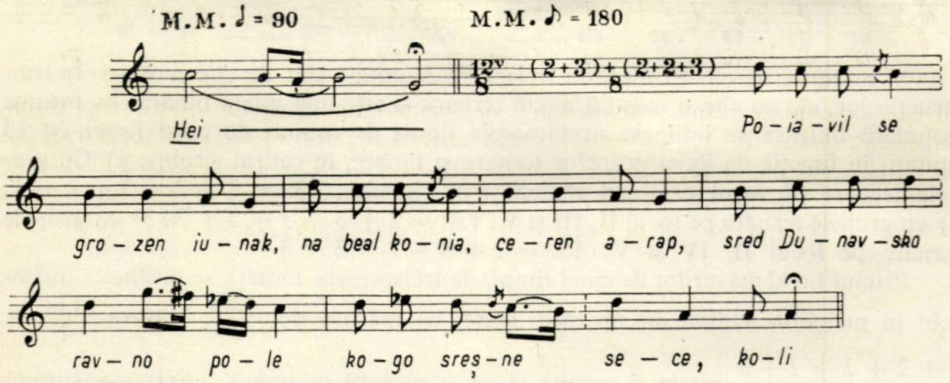
Teoretic, măsurile de cinci timpi cu douăsprezece unități oferă mai multe combinații. În muzica populară bulgară însă se întîlnesc numai următoarele tipuri, în funcție de locul pe care îl ocupă grupele ternare și binare: 1) cu grupele ternare la începutul și sfîrșitul șirului: 12a = 3 + 2 + 2 + 2 + 3; 2) cu grupe ternare la locurile trei și cinci: 12b = 2 + 2 + 3 + 2 + 3; 3) cu grupele ternare pe locurile doi și cinci: 12c = 2+ 3 + 2 + 2 + 3; 4) cu grupele ternare pe locurile întîi și patru: 12d = 3+ 2 + 2 + 3 + 2.

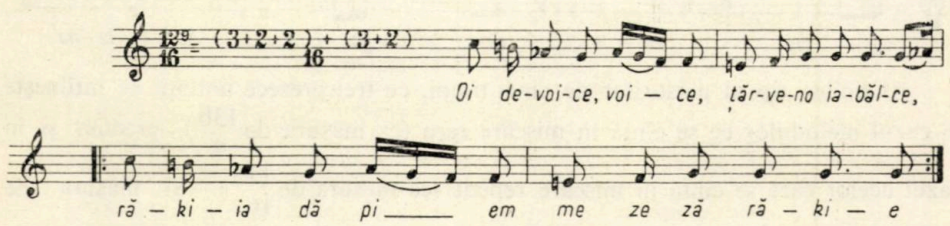
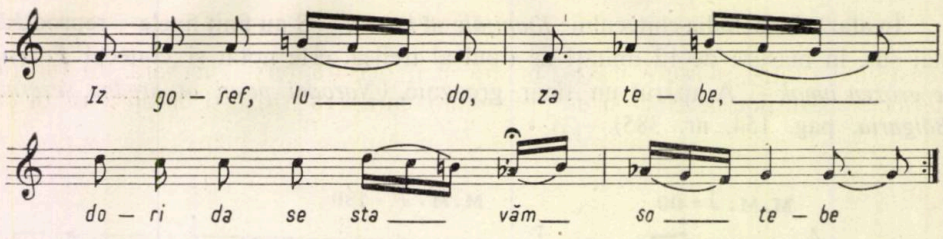
Dintre aceste patru tipuri, în muzica populară bulgară se bucură de cea mai mare frecvență tipul întîi, care, în funcție de durata absolută a unităților de măsură, se poate prezenta ca măsură de: $\frac{12a}{4}$, $\frac{12a}{8}$ și $\frac{12a}{16}$.

În măsura de $\frac{12a}{4}$ este melodia cîntecului *Padnala slana esena* — A căzut bruma de toamnă (*Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria*, pag. 131, nr. 333), pe care muzicograful a notat-o cu frecvente schimbări de măsură: $\frac{3}{4}$ cu $\frac{2}{4}$:

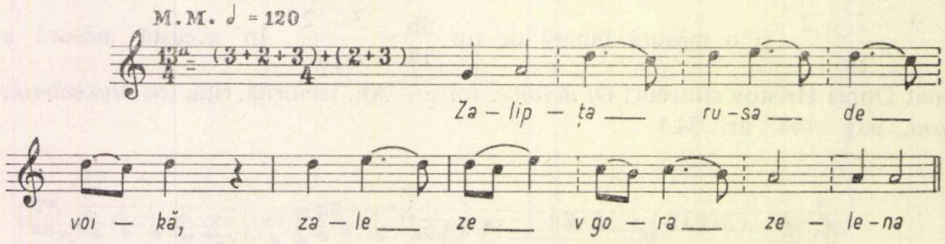


În cazul melodiilor cîntate în mișcare vie, primul tip al măsurilor de cinci timpi, cu douăsprezece unități, servește ca bază ritmică a unor melodii de jocuri, dintre care citățm cîntecul de joc *Petruno, mome* — Petruno, fată, — care se joacă în diferite ținuturi din Bulgaria și în Macedonia. Dobri Hristov a scris în această măsură melodia cîntecului *Răceăh, porăceăh* — Am comandat, recomandat, (66 *Makedonski pesni*, pag. 153, nr. 58.)

Tipul al doilea al măsurilor de cinci timpi cu unsprezece unități este de asemenea destul de răspîndit în folclorul muzical bulgar. În cazul melodiilor cîntate în mișcare vioaie, el se poate prezenta sub forma măsurii de $\frac{12b}{8} = \frac{2+2+3+2+3}{8}$ și poate fi privit ca o măsură compusă, construită din două măsuri mixte, una ternară de șapte unități: $\frac{7a}{8} = \frac{2+2+3}{8}$ și una binară de $\frac{5a}{8} = \frac{2+3}{8}$.

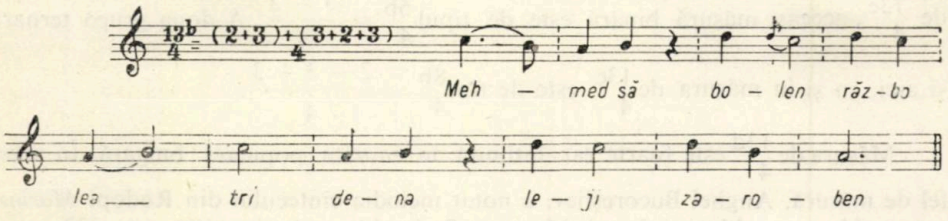
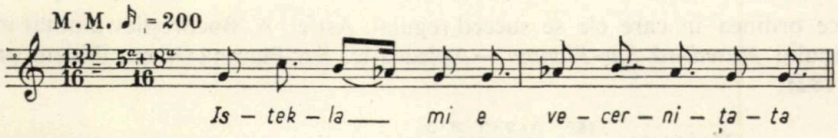
În această măsură este notată melodia cîntecului *Ozdol se ciuiat cerni aiduți* — De jos se aud haiduci negri — notat de V. Stoin, (*Rodopski pesni*,pag. 231, nr. 518.)

În afară de melodia cîntecului: *Kumițăle să kumiți* — S-au finit finele — reprodusă mai sus, în măsura de 12 unități de tipul al treilea, este notat și cîntecul *Poiavil se grozen iunak* — A apărut un tînăr groaznic, (*Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria*, pag. 154, nr. 385).

Acest tip, foarte frecvent întîlnit, servește de măsură versului grecesc glyconic, construit dintr-un peon și un epitrit. În aceeași măsură sînt notate și cîntecele *Odgovarea dilber Stana* — Răspundea nebunatica Stana, (*Ot Timok do Vita*, pag. 791, nr. 2964) *Koga moma umirala* — Cînd murea fata, (Idem, ibidem, pag. 845, nr. 3146), *Prokleat da e toz ceas, maiko* — Blestemată să fie această oră, mamă, (Idem, ibidem, pag. 686, nr. 2593 etc.)

Al patrulea tip al măsurilor de cinci timpi cu douăsprezece unități este mai rar întîlnit în folclorul muzical bulgar. El se întîlnește mai cu seamă în melodiile cu mișcare repede, ca $\frac{12d}{16} = \frac{3+2+2+3+2}{16}$ și aceasta este o măsură compusă, constituită dintr-o măsură ternară mixtă de șapte unități de tip $\frac{7b}{16} = \frac{3+2+2}{16}$ și o măsură binară de tip $\frac{5b}{16} = \frac{3+2}{16}$. În această măsură a notat Dobri Hristov cîntecul: *Oi devoice, voice* — Ah, fecioriță, riță, (66 *Makedonski pesni*, pag. 144, nr. 54.)

Şi măsurile de cinci timpi, cu treisprezece unităţi, sînt de cîteva tipuri. În construcţia lor, ele au cîte o măsură mixtă ternară şi cîte una mixtă binară. În muzica populară bulgară se întîlnesc următoarele tipuri de măsuri de cinci timpi, cu 13 unităţi, în funcţie de locul grupelor ternare şi binare, în cadrul şirului: 1) Cu grupele ternare pe locul prim, al treilea şi al cincilea: $13a = 3 + 2 + 3 + 2 + 3$; 2) cu grupele ternare pe locul II, III şi V: $13b = 2 + 3 + 3 + 2 + 3$; 3) cu grupele ternare pe locul II, IV şi V: $13c = 2 + 3 + 2 + 3 + 3$.

Primul tip al măsurilor de cinci timpi, de treisprezece unităţi, se întîlneşte îndeosebi în melodiile cîntate în mişcare lentă, ca măsura de $\frac{13a}{4}$. Măsura $\frac{13a}{4} = \frac{3+2+3+2+3}{4}$ poate fi privită şi ca o măsură compusă mixtă constituită din măsuri compuse mixte, una binară de cinci unităţi, şi una ternară de opt unităţi, dacă şirul măsurilor simple de $\frac{2}{4}$ şi $\frac{3}{4}$ este întotdeauna identic, dar şirul măsurilor mari poate fi diferit. Indicatorul de măsură $\frac{13a}{4}$ este prin urmare nedefinit cu tot indexul «a» de la numărătorul său. Dacă voim să indicăm şi ordinea în care se prezintă măsurile componente, după caz trebuie să folosim indicatori de măsură ca cei ce urmează: $\frac{13a}{4} = \frac{8a+5a}{4}$ sau $\frac{5b+8a}{4}$. În următoarea varietate a formei de prezentare a măsurii de $\frac{13a}{4}$, se poate nota melodia cîntecului *Zalipţa rusa devoika* — A dispărut fata bălaie — notat de V. Stoin, (*Rodopski pesni*, pag. 176, nr. 389):



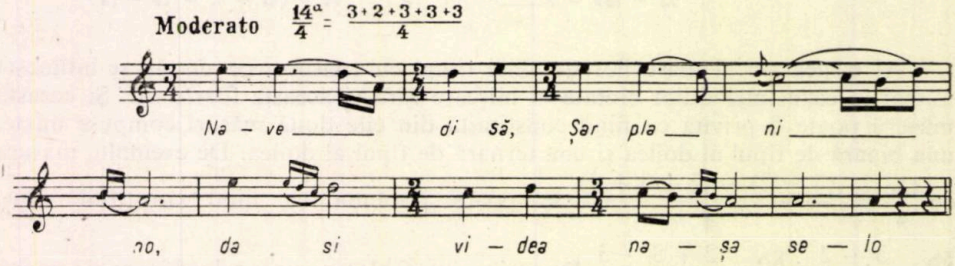
Al doilea tip al măsurilor de cinci timpi, cu treisprezece unităţi, se întîlneşte în cazul melodiilor ce se cîntă în mişcare rară (ca măsura de $\frac{13b}{4}$), precum şi în cazul acelor care se cîntă în mişcare repede (ca măsura de $\frac{13b}{16}$). Şi măsura de

$\frac{13b}{4} = \frac{2+3+3+2+3}{4}$, reprezintă o măsură de cinci timpi compusă mixtă, constituită dintr-o măsură mixtă, binară şi o măsură mixtă, ternară. În funcţie de locul măsurilor de cinci şi de opt unităţi, în cadrul măsurii de cinci timpi cu treisprezece unităţi, măsura de $\frac{13b}{4}$ se poate prezenta în următoarele două forme, ca $\frac{13b}{4} = \frac{(2+3)+(3+2+3)}{4}$ adică $\frac{5a}{4} + \frac{8a}{4}$, sau ca $\frac{13b}{4} = \frac{(2+3+3)+(2+3)}{4}$ adică: $\frac{8b+5a}{4}$. Prima formă a acestei măsuri o întîlnim în melodia cîntecului din Rodopi, *Mehmed se bolen razbolea* — Bolnav, Mehmed, s-a îmbolnăvit — notat de V. Stoin, (*Rodopski pesni*, pag. 125, nr. 277):

A doua formă a măsurilor de cinci timpi cu treisprezece unităţi, de tipul al doilea, în mişcare repede, (ca măsura de $\frac{13b}{16} = \frac{(2+3+3)+(2+3)}{16}$ sau $\frac{8b+5a}{16}$, o întîlnim în melodia cîntecului *Istekala mi e vecernităta* — S-a terminat petrecerea de seară, (*Ot Timok do Vita*, pag. 696, nr. 2628):

Al treilea tip al măsurilor de cinci timpi cu treisprezece unităţi se întîlneşte numai în cazul melodiilor cîntate în mişcare rară şi aceasta foarte rar. Şi această măsură poate fi privită ca fiind constituită din cîte două măsuri compuse mixte, una binară de tipul al doilea şi una ternară de tipul al doilea. De exemplu, măsura de $\frac{13c}{4} = \frac{(3+2)+(2+3+3)}{4}$ se poate prezenta ca fiind constituită din: $\frac{5b}{4} = \frac{3+2}{4}$ şi $\frac{8b}{4} = \frac{2+3+3}{4}$. Dar prin aceeaşi plasare a grupelor binare şi ternare, măsura de $\frac{13d}{4}$ poate fi constituită tot din două părţi — inegale — dar în altfel,

ca: $\frac{13c}{4} = \frac{(3+2+2)+(3+3)}{4}$ sau $\frac{7b}{4} = \frac{3+2+2}{4}$ și $\frac{6a}{4} = \frac{3+3}{4}$. O astfel de dispoziție, a părților componente ale acestei măsuri, întîlnim în melodia cîntecului *Kupil săm ti, Milițe, djanăm* — Ți-am cumpărat, Miliță, sufletelule, (*Ot Timok do Vita*, pag. 617, nr. 2347). Al patrulea tip al măsurii de cinci timpi, de treisprezece unități, se deosebește de al treilea, numai după locul primei grupe ternare; în timp ce la măsura de $\frac{13c}{4}$ se găsește la început, în măsura de $\frac{13d}{4}$ se găsește pe locul al doilea. Și această măsură mixtă poate prezenta următoarele două forme grafice, ea fiind constituită dintr-o măsură binară $\left(\text{de } \frac{5}{4}\right)$ și una ternară $\left(\text{de } \frac{8}{4}\right)$. Numai că aici măsura de cinci unități este de tipul $\frac{5a}{4} = \frac{2+3}{4}$, în timp ce în măsura de $\frac{13c}{4}$, aceeași măsură binară este de tipul $\frac{5b}{4} = \frac{3+2}{4}$. A doua grupă ternară și aici, ca și în măsura de $\frac{13c}{4}$ este de tip $\frac{8b}{4} = \frac{2+3+3}{4}$.

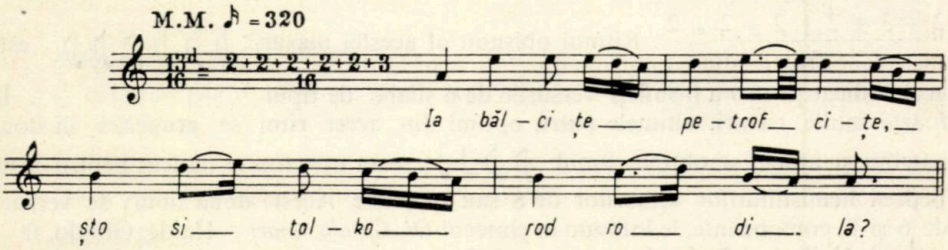
Măsura de $\frac{13d}{4}$ este foarte rar întîlnită în muzica populară bulgară. În acest fel de măsură, Anghel Bucoreșliev, a notat melodia cîntecului din Rodopi *Marine, zulum, Marine* — Marine, hoțul, Marine, (*Rodopski pesni*, pag. 190, nr. 332).

De cinci timpi pot fi și măsurile de paisprezece unități de măsură. Structura de cinci timpi a măsurii, de paisprezece unități, se întîlnește, în deosebi, în unele melodii populare din ținutul Rodopilor, — aceasta mai cu seamă în mișcare rară, ca o măsură de $\frac{14a}{4} = \frac{3+2+3+3+3}{4}$.

Numai că muzicografii nu o notează ca o grupă monolită, constituită din paisprezece unități, ci folosesc frecvent schimbarea de măsură de $\frac{3}{4}$ și $\frac{2}{4}$ fără ca să indice ordinea în care ele se succed regulat. Astfel, A. Bucoreșliev a notat melodia cîntecului *Navedi-să Șar-Planino* — Apleacă-te, Șar-Planina (Idem, ibidem, pag. 82, nr. 182):

Măsurile compuse de șase timpi sînt constituite din cîte șase măsuri simple. În principiu după numărul unităților de măsură ele pot fi de trei feluri: de treisprezece, paisprezece și cincisprezece unități. Măsurile de șase timpi, de paispre-

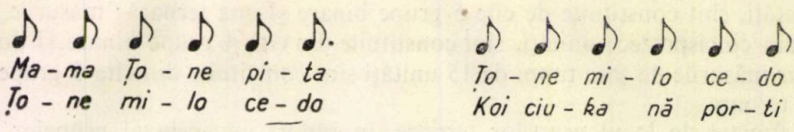
zece unități, sînt constituite de cîte 5 grupe binare și una ternară; măsurile de șase timpi, din cincisprezece unități, sînt constituite din cîte 4 grupe binare și două ternare; iar măsurile de șase timpi de 15 unități sînt constituite din cîte 3 grupe binare și trei ternare.

În funcție de locul grupelor ternare, în raport cu acela al grupelor binare, măsurile de șase timpi, de treisprezece unități, pot prezenta cîteva tipuri: 1) cu grupa ternară la sfîrșitul șirului — 13e = 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3; 2) cu grupa ternară pe locul al doilea — 13f = 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 2; 3) cu grupa ternară pe locul al patrulea — 13g = 2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2; 4) cu grupa ternară pe locul al cincilea — 13h = 2 + 2 + 2 + 2 + 3 + 2; 5) cu grupa ternară la începutul șirului — 13i = 3 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2; 6) cu grupa ternară pe locul al treilea — 13j = 2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2.

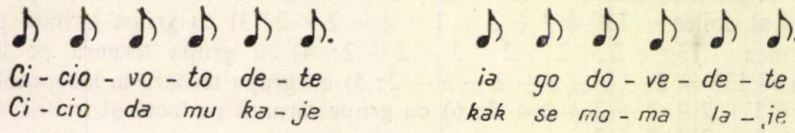
Măsurile de șase timpi, de treisprezece unități, de tipul întîi, se întîlnesc îndeosebi în melodiile cîntate în tempo viu și se scriu ca măsuri de $\frac{13e}{16}$. Acesta este tipul cel mai frecvent al acestei măsuri. În măsura de $\frac{13e}{16}$ sînt notate melodiile cîntecelor: *Mama Ţone pita* — Mama întreabă pe Ţone — Al. Drumev, (*Bălgarski narodni hora*, pag. 47); *Ciciovoto dete* —Copilul unchiului — St. Djudjev, (*Bălgarskata narodna horeografia*, pag. 324); *Elenino horo* — Hora Elenei — Paraschiv Hadjiev și Iv. Kavaldjiev, (*Narodni hora i tanți*, pag. 15), etc. În aceeași măsură, V. Stoin a notat cîntecul *Iabălcițe petrofcițe* — Merișoare tomnatice, (*Ot Timok do Vita*, pag. 752, nr. 2829).

Măsura de $\frac{13e}{16}$ poate fi ușor transformată în $\frac{7a}{8}$ cu care adeseori se confundă. Într-adevăr, este de ajuns ca în ritmul ♪♪♪♪♪♪. să prelungim cu o șaisprezecime ultima valoare ritmică, ca să obținem un astfel de ritm în $\frac{7a}{8}$:

♪♪♪♪♪♩

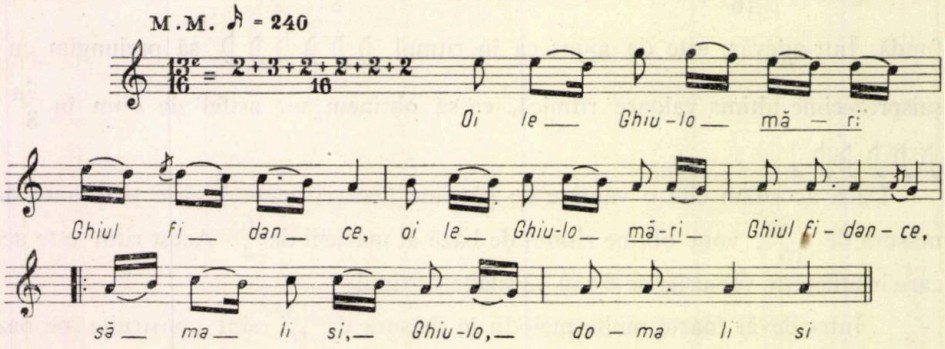
Dacă acordăm cîte o valoare de pătrime fiecărei grupe binare și ternare din măsura de $\frac{13e}{16}$, vom obține ritmul de bază al măsurii de $\frac{6}{4}$. Acest ritm este acel care însuflețește versurile de 6 sau 12 silabe de tipul — — | — — | — — || — — | — — | — —. Într-adevăr foarte multe melodii în măsura de $\frac{13e}{16}$ sînt construite pe baza metrică a acestor versuri în care valoarea alungită cade pe fiecare a șasea silabă, iar celelalte silabe se sprijină pe valori egale scurte:

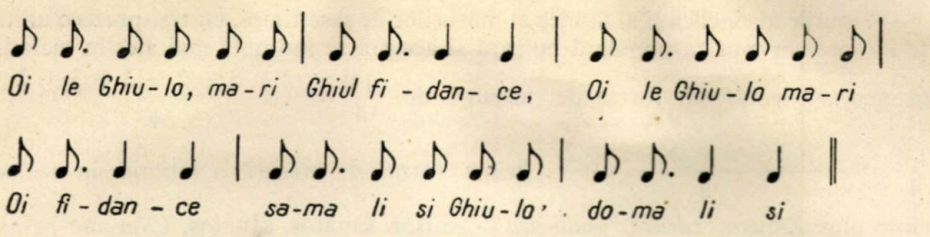


sau:

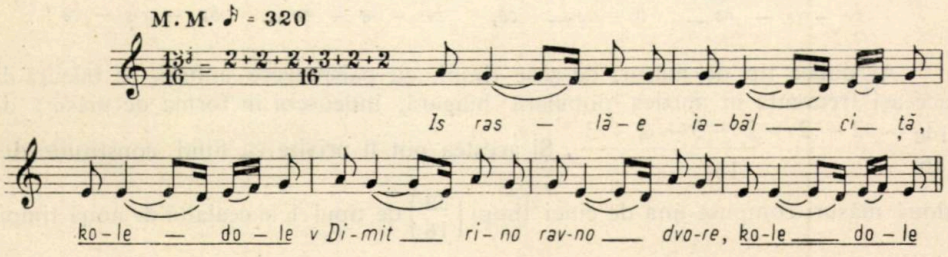


Măsura de $\frac{13e}{16}$ se transformă foarte uşor în măsura de $\frac{7a}{8}$, cu care foarte adesea este confundată. Într-adevăr, există destulă apropiere între ritmul ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪., dacă prelungim cu o şaisprezecime ultima valoare, ca să obţinem un ritm asemănător, în măsura de $\frac{7a}{8}$ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♩.

Al doilea tip de măsură de şase timpi de treisprezece unităţi se întîlneşte de asemenea în melodiile cîntate în tempo mişcat. Ele se înseamnă cu următorul indicator de măsură: $\frac{13f}{16}$, dar pentru o mai multă precizie pot fi redate analitic ca $\frac{2+3+2+2+2+2}{16}$. Ritmul obişnuit al acestei măsuri ♪ ♪.♪ ♪ ♪ ♪ este acel indicat pentru a însufleţi versurile de 6 silabe de tipul — — | — — | — — |. În foarte multe cazuri, ultimele patru optimi din acest ritm se grupează în două pătrimi şi atunci se obţine ritmul ♪ ♪.♩ ♩, care este foarte indicat pentru însufleţirea hemistihurilor versurilor de 8 sau 16 silabe. Aceste două tipuri de versuri, de 6 şi 8, componente, le întîlnim în cîntecul *Oi, Ghiulo, mari* — Haide, Ghiulo, fă — notat de V. Stoin, (*Rodopski pesni*, pag. 242, nr. 544);

care are următoarea schemă ritmică:

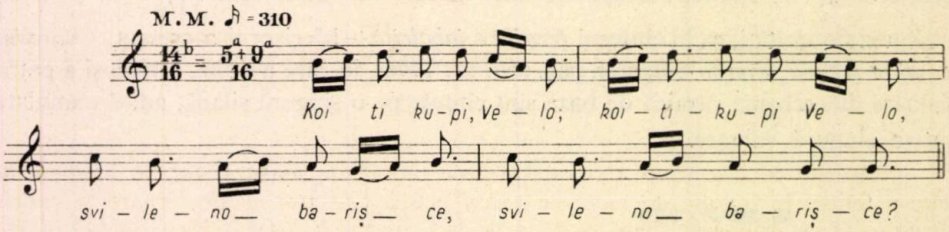


Măsura de $\frac{13e}{16}$ foarte uşor se transformă în $\frac{7b}{8}$, cu care adeseori se confundă. Într-adevăr, dacă în ritmul de bază ♪ ♪.♪ ♪ ♪ ♪ prelungim cu o şaisprezecime a doua valoare, (alungită hemiolic), vom avea un astfel de ritm, în măsură de $\frac{7b}{8}$ ♪ ♩ ♪ ♪ ♪ ♪.

Şi aşa după cum unul dintre aceste două ritme poate fi socotit ca provenind din celălalt — printr-o mică modificare — tot aşa şi una dintre aceste două măsuri poate fi socotită ca provenind din alta. Al treilea tip al măsurilor de şase timpi, de paisprezece unităţi de măsură, se întîlneşte foarte rar în folclorul muzical bulgar, ca măsură de $\frac{13g}{16} = \frac{2+2+2+3+2+2}{16}$. Dar, şi din puţinele melodii în care îl întîlnim, se vede, că şi acest tip este foarte clar fixat în conştiinţa muzicală a poporului bulgar. Ritmul de bază al acestei măsuri este constituit tot din şase valori, cinci scurte (optimi) şi una lungă (optime punctată), care se găseşte pe locul al patrulea al şirului ♪ ♪ ♪ .♪ ♪ ♪ . Şi acest ritm este menit să însufleţească versurile hexasilabice. În cazul melodiilor construite pe tetrapodii hexametrice prima grupă binară formează în mod obişnuit o măsură de $\frac{9a}{16}$ iar a doua grupă binară (4 silabe) corespunde unei măsuri de patru timpi $\left(\frac{4}{16}\right)$ din şirul de treisprezece unităţi, ca în cîntecul *Izraslă e iabălciţă*— Merişorul a crescut, (*Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria*, pag. 659, nr. 1996), în care a doua, a treia şi a patra valoare din schema ritmică de bază sînt cîntate pe o singură silabă, adică cumulate într-o singură valoare.

Tipurile al cincilea și al șaselea al măsurilor de șase timpi, cu treisprezece unități, se întîlnesc în muzica populară bulgară și aceasta se întîmplă mai ales în melodiile în mișcare lentă sub forma de măsură de $\frac{13l}{4} = \frac{2+2+2+2+3+2}{4}$ și $\frac{13i}{4} = \frac{3+2+2+2+2+2}{4}$. Prima formă de măsură o întîlnim în melodia cîntecului *Zdrava, zdrava, godinciță* — Anișor sănătos, sănătos, (*Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria*, pag. 164, nr. 413), iar a doua în cîntecul *Trăgnali sa mi, trăgnali* — Mi-au plecat, plecat, (Idem ibid., pag. 93, nr. 248).

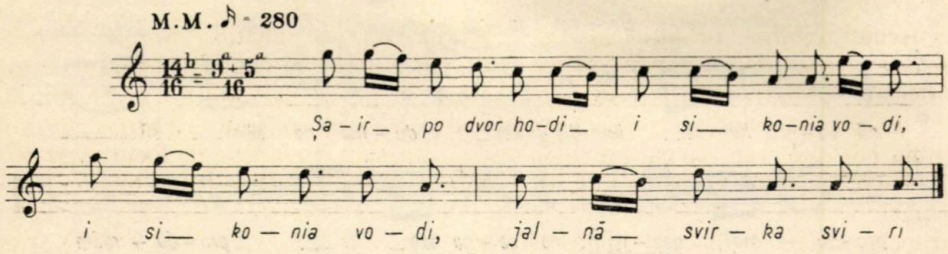
În muzica populară bulgară sînt cunoscute, mai cu seamă, patru feluri de ritmuri de șase timpi, cu paisprezece unități de măsură, în funcție de locurile pe care le ocupă cele două grupe ternare, în raport cu celelalte patru grupe binare: 1) cu grupele ternare pe locurile doi și sase — 14b = 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3; 2) cu grupele ternare pe locurile patru și șase — 14c = 2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 3; 3) cu grupele ternare la începutul și sfîrșitul șirului — 14e = 3 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3; 4) cu grupe ternare pe locurile întîi și trei — 14e = 3 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2; 5) cu grupele ternare pe locurile trei și patru — 14f = 2 + 2 + 3 + 3 + 2 + 2. Dintre aceste cinci tipuri de măsuri de șase timpi, cu paisprezece unități, în practica muzicală a poporului bulgar se întîlnesc numai primele trei.

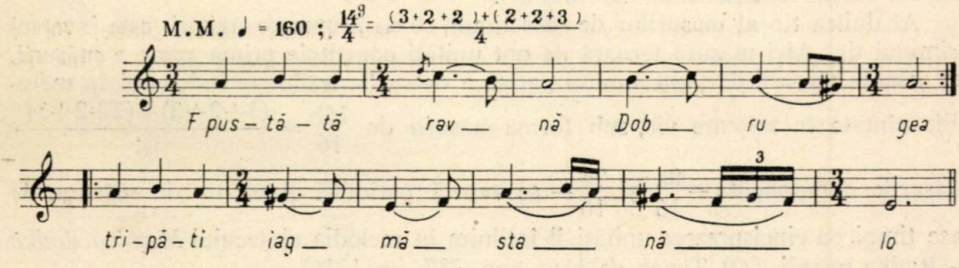
Primul tip de măsuri de șase timpi, cu paisprezece unități, se întîlnește cel mai frecvent. El apare sub forma măsurilor de $\frac{14b}{8}$ și $\frac{14b}{16}$ și se poate prezenta ca fiind constituit din două măsuri compuse, mixte, una de cinci timpi, de tipul întîi $\left(\frac{5a}{16} = \frac{2+3}{16}\right)$ la început, și una de nouă timpi, tot de tip I $\left(\frac{9a}{16} = 2+2+2+3\right)$ la sfîrșit. Ritmul de bază al măsurii de $\frac{14b}{16}$ ♪♪.♪♪♪♪. este cel mai potrivit pentru a îmbrăca metrica versurilor de șase sau douăsprezece silabe. Pe o astfel de schemă este construită melodia cîntecului *Koi ti kupi, Velo* — Cine ți-a cumpărat, Velo, (*Ot Timok do Vita*, pag. 63, nr. 2400).

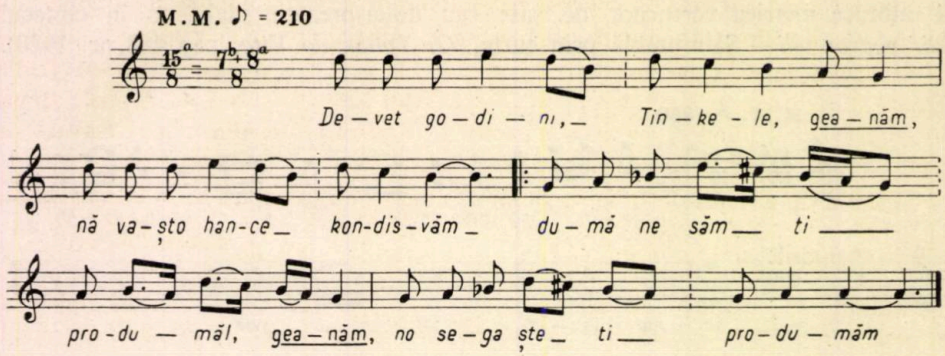


Al doilea tip de măsuri de șase timpi, cu paisprezece unități, se bucură de aceeași frecvență în muzica populară bulgară, îndeosebi în forma de măsură de $\frac{14c}{16} = \frac{2+2+2+3+2+3}{16}$. Și acestea pot fi privite ca fiind constituite din două măsuri compuse una de cinci timpi $\left(\frac{5a}{16}\right)$ de tipul I, și cealaltă de nouă timpi,

de tipul I $\left(\frac{9a}{16}\right)$, numai că aici măsura de nouă timpi precede măsura de cinci timpi. Schema ritmică de bază a acestei măsuri ♪♪♪♪.♪♪. se pretează foarte bine să îmbrace metrica versurilor de șase sau douăsprezece silabe ca în cîntecul *Șair podvor odi* — Șair umblă prin curte, (*Ot Timok do Vita*, pag. 488, nr. 1920).

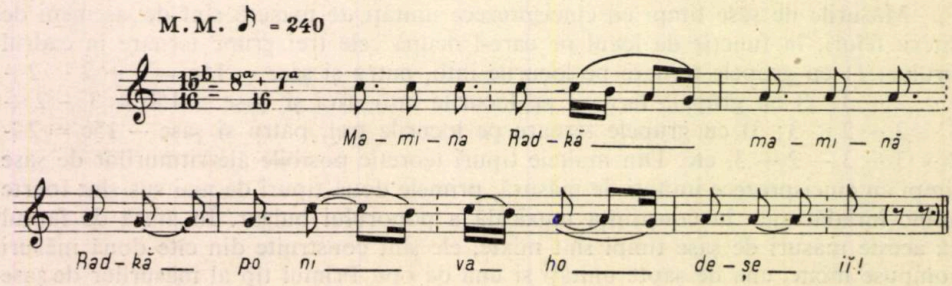


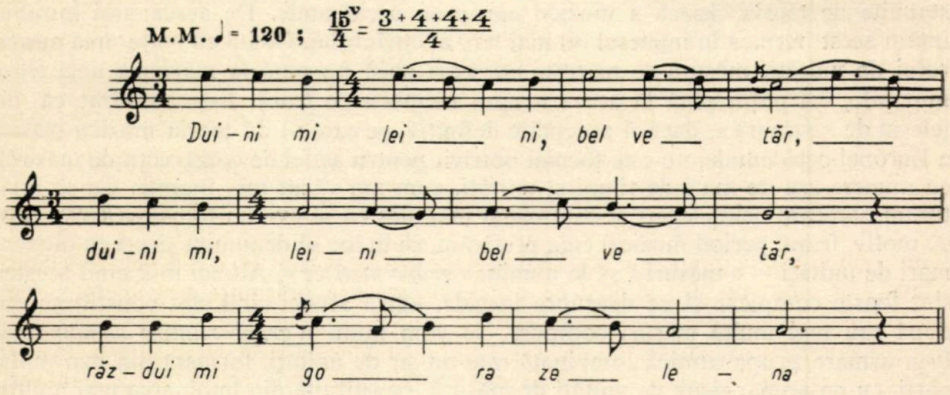
Al treilea tip de măsuri de șase timpi, cu paisprezece unități, se întîlnește mai rar în muzica populară bulgară și aceasta mai ales în melodiile care se cîntă în mișcare lentă, sub forma măsurii de $\frac{14d}{4} = \frac{3+2+2+2+2+3}{4}$. Într-o astfel de mișcare, muzicografii bulgari nu sezisează entitatea șirului de paisprezece unități și nu o percep deci ca o măsură compusă, din care cauză ei o scriu cu măsuri simple, de $\frac{3}{4}$ și $\frac{2}{4}$ în cadrul textului muzical. O astfel de dispoziție a unităților de măsură, și a măsurilor simple, întîlnim în melodia cîntecului *F pustata ravna Dobrudja*—În șesul întins al Dobrogei, (*Bălgarski narodni pesni ot iztocina i zapadna Trakia*, pag. 71, nr. 167):

Măsurile de șase timpi cu cincisprezece unități de măsură sînt de asemeni de cîteva feluri, în funcție de locul pe care-l ocupă cele trei grupe ternare în cadrul șirului: 1) cu grupele ternare pe locurile întîi, patru și șase — 15a = 3 + 2 + 2+ 3 + 2 + 3; 2) cu grupele ternare pe locurile întîi, trei și șase — 15b = 3 + 2 + 3 + 2 + 2 + 3; 3) cu grupele ternare pe locurile trei, patru și șase — 15c = 2+ 2 + 3 + 3 + 2 + 3, etc. Din multele tipuri teoretic posibile ale ritmurilor de șase timpi cu cincisprezece unități de măsură, primele două tipuri de mai sus sînt foarte adînc înrădăcinate în conștiința muzicală a poporului bulgar. În afară de faptul că aceste măsuri de șase timpi sînt mixte, ele sînt construite din cîte două măsuri compuse mixte, una de șapte unități și una de opt. Primul tip al măsurilor de șase

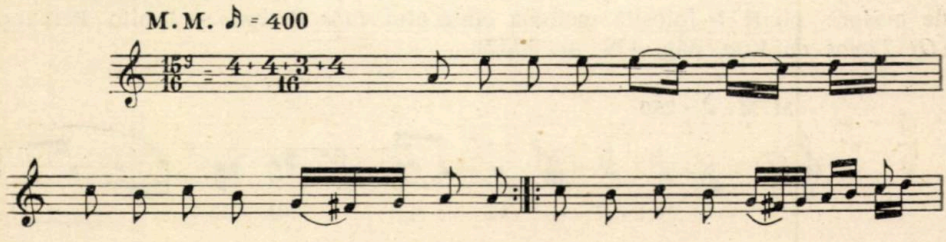
timpi cu cincisprezece unități de măsură, servește ca bază ritmică foarte popularului cîntec *Devet godini Tinkele* — De nouă ani, Tincuța:

Măsura de șase timpi cu cincisprezece unități este constituită din două măsuri compuse mixte, una de șapte unități de tip II $\left(\frac{7b}{8} = \frac{3+2+2}{8}\right)$ la început, și o măsură mixtă de opt unități de tip I $\left(\frac{8a}{8} = \frac{3+2+3}{8}\right)$ la sfîrșit.

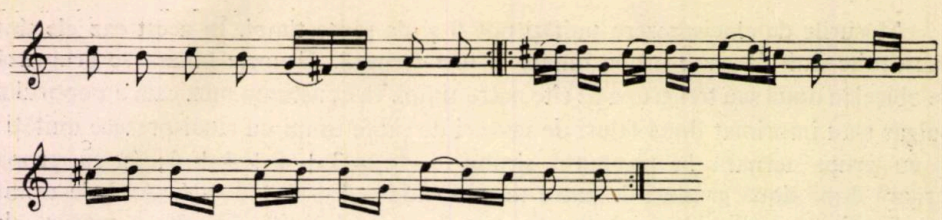
Astfel constituită, măsura complexă de șase timpi cu cincisprezece unități: $\frac{15a}{8} = \frac{(3+2+2)+(3+2+3)}{8}$ se repetă pînă la sfîrșitul cîntecului, grupele lui binare și ternare componente păstrînd aceeași ordine. Cezurile, după fiecare a cincea silabă a textului poetic, coincid cu barele de măsură obișnuite și punctate, care despart părțile componente ale măsurii.

Al doilea tip al măsurilor de șase timpi, cu cincisprezece unități, este inversul primului tip. Aici măsura ternară de opt unități constituie prima parte a măsurii, iar măsura ternară de șapte unități partea a doua. Se întîlnește îndeosebi în melodiile cîntate în mișcare vie, sub forma măsurii de $\frac{15b}{16} = \frac{(3+2+3)+(2+2+3)}{16}$.

Măsurile componente — $\frac{8a}{16}$ și $\frac{7a}{16}$ — se repetă periodic. Acest tip de măsură, de șase timpi, cu cincisprezece unități, îl întîlnim în melodia cîntecului *Mamina Radkă* — Radka mamii, (*Ot Timok do Vita*, pag. 287, nr. 1216).

Măsurile de cincisprezece unităţi pot fi şi de şapte timpi. În acest caz ele sînt constituite din cîte şase grupe binare şi una ternară. Grupele binare se grupează de obicei în două sau trei grupe de cîte patru timpi. În conştiinţa muzicală a poporului bulgar s-au imprimat două feluri de măsuri de şapte timpi cu cincisprezece unităţi: 1) cu grupa ternară la începutul şirului — 15c = 3 + 4 + 4 + 4; 2) cu grupa ternară după două grupuri de patru timpi — 15d = 4 + 4 + 3 + 4. Ambele tipuri pot fi privite ca fiind constituite din cîte 3 părţi alcătuite din cîte o măsură de şapte unităţi de tip I sau II sau două măsuri de patru unităţi.

Primul tip al măsurii de şapte timpi cu cincisprezece unităţi se întîlneşte îndeosebi în melodiile cîntate în mişcare rară sub forma măsurii de $\frac{15c}{4} = \frac{3+4+4+4}{4}$. Îl întîlnim în melodia cîntecului *Duini mi, leini, bel veter* — Umflă mi-te şi revarsă, vîntule alb — notat de V. Stoin, (*Rodopski pesni*, pag. 282, nr. 633).

Al doilea tip se întîlneşte în melodiile cîntate în mişcare vie, sub forma măsurii de $\frac{15d}{16} = \frac{4+4+3+4}{16}$. Acestea sînt de obicei melodii de joc. Viteza unităţilor de măsură poate ajunge pînă la 450 pe minut. În măsura de $\frac{15d}{16}$ se cîntă melodia jocului *Bucemiş*.



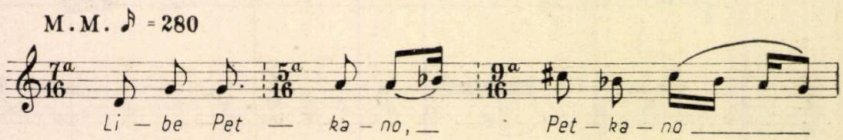
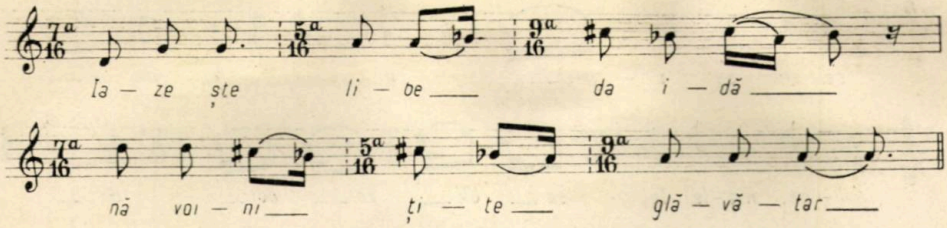


Măsura a treia, și îndeosebi a cincea, din acest exemplu muzical — unde aproape toate valorile timpilor ritmului de bază sînt divizate în valori mici — nu permite nici o îndoială asupra numărului unităților ce o constituie.

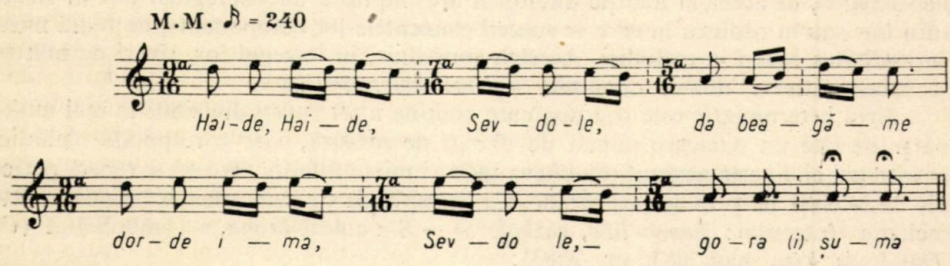
★

Prin trecerea în revistă a formelor ritmice ale muzicii populare bulgare, expuse pînă aici, se vede ce înțeles larg are noțiunea de măsură și ce importanță sau însemnătate are ea în muzica populară, în care nu pot să fie general valabile regulile stabilite de teoria clasică a muzicii europene occidentale. De aceea, noi întrebuințăm acest termen în înțelesul cel mai larg al cuvîntului. Odată cu majorarea numărului de unități, măsura se mărește adeseori dacă nu pînă la mărimea unei fraze muzicale, cel puțin pînă la aceea a unui membru de frază. Este adevărat că înțelesul de « măsură », dacă îl acceptăm definitiv, pe care i-l dă teoria muzicii clasice a Europei occidentale, nu este tocmai potrivit pentru astfel de construcții de măsură, cu numere așa de mari de timpi și unități, cum am văzut mai înainte. Ca să înlăturăm oarecare neînțelegeri și confuzii și mai ales ca să evităm folosirea termenilor de motiv, frază, period muzical etc., preferăm, ca în loc să denumim șiruri cu numere mari de unități — « măsuri » să le numim « *grupe metrice* ». Atunci însă cînd acestea sînt foarte complexe și pe deasupra inegale, adică atunci cînd sînt constituite din două sau mai multe măsuri compuse, le vom numi « *grupe ritmice combinate* ». Prin urmare, grupa ritmică combinată este un șir de unități, formată din mai multe părți, cu un număr mare de unități de măsură, constituită din îmbinarea mai multor măsuri compuse, mixte, care se repetă periodic (în aceeași ordine și în aceeași formă).

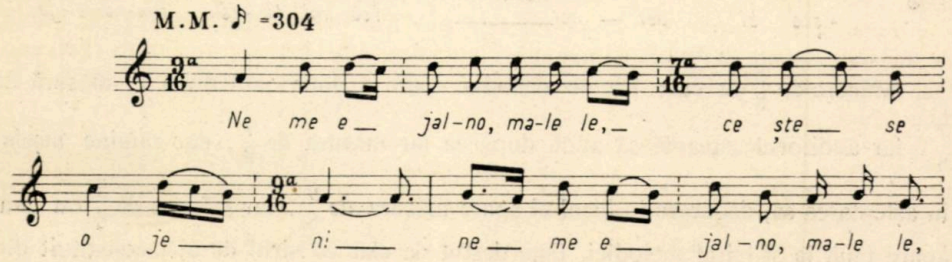
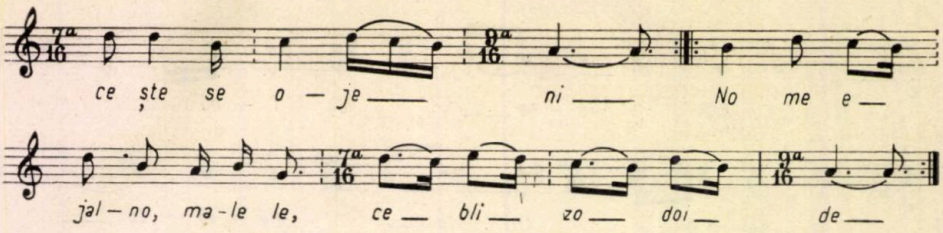
În funcție de numărul măsurilor compuse care intră în construcția grupurilor ritmice combinate, acestea din urmă pot fi de trei, de patru și de cinci părți. De altfel, fiecare parte, respectiv fiecare măsură compusă, poate să fie de doi, de trei, de cinci sau de șase timpi. Măsurile compuse de doi și de trei timpi constituite din părți simple, ca și cele de patru, cinci și de șase timpi, în sens mai larg, sînt binare. Dar în practica utilizării acestor grupe ritmice combinate, unele din aceste măsuri compuse (îndeosebi măsura de patru timpi cu nouă unități) sînt socotite ca o singură parte componentă. Toate grupele ritmice combinate sînt inegale ca construcție. Ca exemplu de grupă ritmică combinată din trei părți, numărînd 21 de unități de măsură, poate fi folosită melodia cîntecului *Libe Petkano* — Iubito Petkano, (*Ot Timok do Vita*, pag. 439, nr. 1732).



Grupa ritmică combinată, care se repetă periodic în melodia din exemplul de mai sus, este constituită din trei măsuri compuse diferite: $\frac{7a}{16} = \frac{2+2+3}{16}$, $\frac{5a}{16} = \frac{2+3}{16}$ și $\frac{9a}{16} = \frac{2+2+2+3}{16}$. Ea poate fi notată utilizîndu-se următorul indicator de măsură: $\frac{21}{16} = \frac{7a+5a+9a}{16}$.

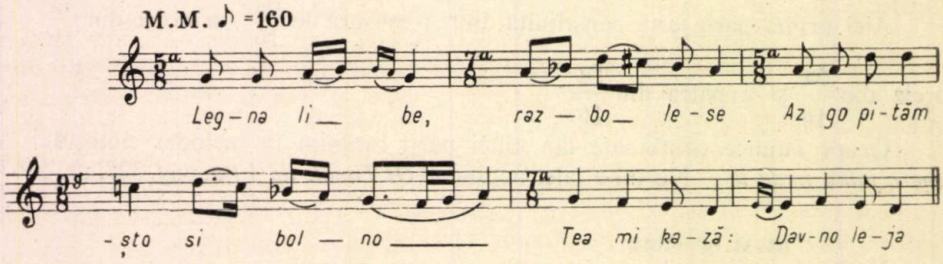
Melodia cîntecului *Haide, haide Sevdole* — Hai, hai, Sevdole — notată de V. Stoin, (*Rodopski pesni*, pag. 285, nr. 640), din exemplul următor, este bazată pe o grupă ritmică combinată, constituită din patru părți:

Aici prima parte este constituită dintr-o măsură de $\frac{9a}{16}$, a doua din $\frac{7a}{16}$, a treia din $\frac{5a}{16}$ și a patra din $\frac{5a}{16}$.

Grupe ritmice combinate din cinci părți întîlnim în melodia cîntecului *Ne me e jalko male le* — Nu mi-e jale, mămico (*Ot Timok do Vita*, pag. 327, nr. 1363).

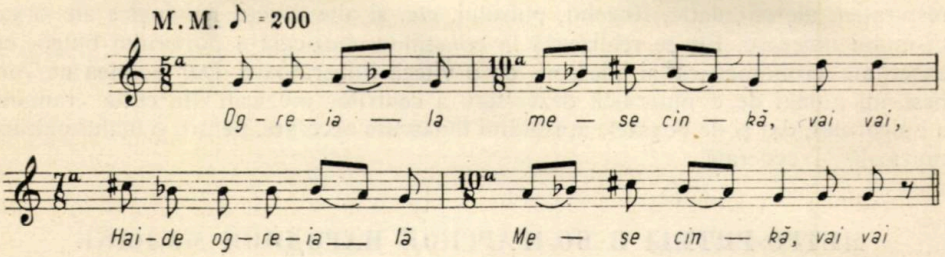


Melodia întreagă este alcătuită din patru grupe ritmice combinate izometrice fiecare fiind constituită din cîte două măsuri de $\frac{9a}{16}$ la început, două măsuri de $\frac{7a}{16}$ la mijloc și o măsură de $\frac{9a}{16}$ la sfîrșit. Numărul unităților de măsură în fiecare grupă combinată din cinci părți este de 41.

Se poate întîmpla că lungimea grupei ritmice combinate să ajungă pînă la lungimea întregii melodii. În asemenea cazuri, în ea nu se pot descoperi urmele unei repetări periodice a unor măsuri simple și compuse, ceea ce găsim în toate melodiile pe care le am văzut pînă aici. Astfel de melodii sînt alcătuite din măsuri diferite și din grupe ritmice diferite care se înlănțuiesc într-o altă formă mai liberă, neperiodică, de aceea la audiție auditorul are impresia unei neregularități în structura lor sau în ordinea în care se succed elementele lor componente, cu toată mensurabilitatea severă a melodiei. Acestea constituie, în întregul lor, șiruri de măsuri și grupe ritmice mixte, denumite «*șiruri heterometrice*».

Șirul heterometric este o grupă care conține multe părți divizibile în mai multe părți de cîte un oarecare număr de unități de măsură, care corespunde melodiei în întregul ei. El este alcătuit din cîteva măsuri mixte diferite care nu se repetă periodic în același fel și în aceiași ordine. Ca exemplu de șir heterometric ne poate servi melodia cîntecului: *Legna libe, razbole se* — S-a culcat draga, s-a îmbolnăvit (*Ot Timok do Vita*, pag. 683, nr. 2583):

Măsura de $\frac{5}{8}$ cu care începe melodia apare a doua oară după o măsură de $\frac{7}{8}$, iar auditorul așteaptă să audă după ea iar măsura de $\frac{7}{8}$, dar rămîne înșelat în așteptarea sa, deoarece în locul ei apare măsura de $\frac{9}{8}$, iar măsura de $\frac{5}{8}$ nu mai apare pînă la sfîrșitul melodiei. Este destul de clar că șirul de aici, constituit din

$5 + 7 + 5 + 9 + 7 + 7 = 40$ unităţi de măsură, nu se divide în grupe de măsuri compuse, mixte, care să se înlănţuie periodic.

Alt şir heterometric reprezintă melodia cîntecului: *Ogreiala mesecinka* — A răsărit luniţa — constituit din măsurile $\frac{5a}{8}$, $\frac{10a}{8}$, $\frac{7a}{8}$ şi $\frac{10a}{8}$. Şi aici periodicitatea

dintre măsurile $\frac{5a}{8}$ şi $\frac{10a}{8}$ este distrusă prin introducerea unor măsuri noi de $\frac{7a}{8}$ în locul măsurii de $\frac{5a}{8}$.

Din trecerea în revistă a diferitelor măsuri, se poate vedea ce bogăţie şi ce varietate ritmică neobişnuită de forme metrice stau la baza muzicii populare bulgare. Compararea tuturor acestor forme ritmice şi a schemelor ritmice cărora ele le servesc ca măsură, ne înfăţişează înrudirea dintre acestea şi continuitatea în dezvoltarea formei muzicii populare. Această succintă expunere dă posibilitatea să urmărim apariţia diferitelor măsuri şi ritme, începînd cu cele mai simple, aşa cum sînt măsurile simple binare şi ternare şi să ajungem pînă la cele mai complexe construcţii ale ritmopeii măsurate. Ea ne dezvăluie şi acele legi pe baza cărora se face măsurarea periodului. Aceste legi sînt generale, în forma muzicală şi cea poetică. O putem formula în următorul principiu: prin cumularea a două sau trei unităţi de un ordin sau dintr-o categorie inferioară se constituie o unitate de un ordin superior.

Astfel, ca cele mai mici elemente ale formei metrice — unităţile de măsură — grupate cîte două sau trei constituie o măsură simplă, care la rîndul ei reprezintă o unitate într-o categorie de un ordin superior, ce serveşte ca unitate pentru determinarea măsurilor compuse. Două sau trei unităţi de acest fel din categoria a doua — măsuri simple — constituie o unitate de categoria a treia, adică o măsură binară sau ternară compusă — mixtă. Măsura compusă binară sau ternară mixtă la rîndul ei constituie o parte din măsurile compuse mixte de patru, cinci, şase şi şapte timpi, care ele însele constituie cîte o unitate de un ordin şi mai superior.

Din îmbinarea a două sau trei unităţi de acest fel se alcătuiesc măsurile compuse şi grupele metrice, iar fiecare grupă metrică de acest fel reprezintă cîte o unitate, de un ordin superior (al patrulea). Acestea sînt aşa numitul kolon în periodul muzical. Doi sau trei astfel de koloni reprezintă şiruri metrice bikolone sau trikolone care la rîndul lor pot fi egale sau inegale.

În acest fel, şi cea mai complexă ritmopee mensurală se poate diviza, în ultimă instanţă, într-un număr oarecare de şiruri metrice; fiecare şir se divide în doi sau trei koloni metrici, fiecare kolon metric în două sau trei părţi metrice, fiecare parte

metrică în două sau trei măsuri compuse, fiecare măsură în două sau trei măsuri simple și fiecare măsură simplă în doi sau trei timpi.

În afară de aceasta, cercetarea tuturor acestor forme metrice ne arată, că în conștiința muzicală a poporului se petrec în permanență procese de gîndire foarte complexe, în vremea în care el face măsurarea timpului cu exactitate pînă la 1/600 din minut. Aceste procese însă au devenit automate, asemănătoare cu acele ale respirației, ale circulației sîngelui, pulsului, etc. și alte funcții fiziologice ale organismului omenesc. Ele se realizează în conștiința muzicală a poporului bulgar cu exactitate cronometrică și adeseori cu o viteză fulgerătoare. Dar acestea ne vorbesc nu numai de o puternică dezvoltare a centrilor muzicali din cutia craniană a bulgarului, dar și de bogatele aptitudini înnăscute necesare, pentru o înaltă cultură muzicală și generală.

МЕТРО-РИТМЫ В БОЛГАРСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ

В данной статье, кратко пересказывающей обстоятельный труд, вышедший на болгарском языке, автор останавливается на метро-ритмах характерных для болгарской народной музыки. В введении речь идет об определенных ритмических схемах, бытующих у болгарского народа. К этим схемам, передающимся из поколения в поколение, прибегает народный творец, создавая свое произведение.

В поддержку утверждения, что эти метро-ритмы являются реликтами старинной музыкальной культуры древних восточных народов, особенно же поэтической метрики древних греков, приводится ряд музыкальных примеров из современного болгарского фольклора.

Автор объясняет значение некоторых понятий, как ритм, метр, метрическая единица и т. д. в современном музыковедении и использование этой терминологии в современном болгарском музыковедении и показывает, почему при нотации болгарского музыкального фольклора нужна мельчайшая метрическая единица — «хронос протос».

Далее автор дает классификацию *простых*, *сложных* и *смешанных* размеров и показывает, что помимо *простых* размеров 2 и 3 (3/8) в болгарском музыкальном
4 4
фольклоре используются *сложные* размеры как 4/4, 4/8, 6/8, 6/16 и *смешанные*, образующиеся от слияния простых двухдольных и трехдольных метров в группы по 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 единиц.

Учитывая разнообразие в группировке этих метров, автор обозначает порядок употребительности каждого типа в отдельности первыми буквами алфавита а, б, в, г и т. д., например:

Двухдольные смешанные метры 5а 5а = 2+3; 5б = 3+2

Трехдольные смешанные метры

$$\begin{matrix}8 & 16\\ 7а & (7 \quad 7)\\ 8 & (4 \quad 16)\end{matrix} = 2+2+3; \quad \begin{matrix}4\\ (7б)\\ 8\end{matrix}_{(16)} = 3+2+2$$

$$\begin{matrix}8а\\ 4\end{matrix}\ \begin{pmatrix}8,8\\ 8 \quad 16\end{pmatrix} = 3+2+3$$

$$\begin{matrix}8\sigma\\ 4\end{matrix}\ \begin{pmatrix}8,8\\ 8 \quad 16\end{pmatrix} = 2+3+3$$

$$\begin{matrix}8b\\ 4\end{matrix}\ \begin{pmatrix}8,8\\ 8 \quad 16\end{pmatrix} = 3+3+2$$

$$\begin{matrix}9\\ 8\ (16)\end{matrix} = 3+3+3$$

Четырехдольные смешанные метры.

9а $\frac{4}{}\left(\begin{matrix}9,9\\8,16\end{matrix}\right)$ = 2+2+2+3; 9б = 2+3+2+2; 9в = 3+2+2+2; 9г = 2+2+3+2;

10а = 3+2+2+3; 10б = 2+2+3+3; 10в = 2+3+3+2;

11а = 2+3+3+3; 11б = 3+2+3+3; 11в = 3+3+2+3

Пятидольные смешанные метры.

11г = 2+2+3+2+2; 11с = 2+2+2+2+3; 11ф = 3+2+2+2+2;

11ж = 2+2+2+3+2.

12а = 3+2+2+2+3; 12б = 2+2+3+2+3; 12в = 2+3+2+2+2;

12г = 3+2+2+3+2

13а = 2+3+2+2+2 (= 8а+5а); 13б = 2+3+3+2+3 (= 8б+5б);

13а = 3+2+2+3+3 (= 7б+6а)

13г = 2+3+2+3+3 (= 5а+8б)

14а = 3+2+3+3+3

Шестидольные смешанные метры.

13д = 2+2+2+2+2+3 (= 6б+7а)

13ф = 2+3+2+2+2+2 (= 5а+4+4)

13г = 2+2+2+3+2+2 (= 9а+4)

13з = 2+2+2+2+3+2 (= 4+4+5б)

13и = 3+2+2+2+2+2 (= 7б+6б)

14б = 2+3+3+2+2+3 (= 5а+9а)

14в = 2+2+2+3+2+3 (=9а+5а)

14г = 3+2+2+2+2+3 (реже: 3+2+3+2+2+2 и 3+2+3+2+2+2 или 2+2+3+3+2+2)

15а = 3+2+2+3+2+3 (= 7б+8а)

15б = 3+2+3+2+2+3 (= 8а+7а) реже 15в = 2+2+3+3+2+3$\left(\frac{8}{4}\right.$+7а)

Семидольные смешанные метры.

15в = 3+4+4+4 (или 3+2+2+2+2+2+2) и

15г = 4+3+4+4 (или 2+2+3+2+2+2+2).

Можно считать, что эти два типа были построены каждый из трех частей, которые в свою очередь образуются от слияния одного семидольного метра I или II типа — с двумя четырехдольными.

Первый тип встречается в протяжных мелодиях, а второй — в стремительных, в которых длительность по М. М. достигает быстроты $\text{♪} = 450$.

Далее автор объясняет, какой широкий смысл имеет понятие размера в болгарской фольклористике, где западные классические теории более не действительны, поскольку число размеров в одном такте гораздо больше, чем вообще принято.

В таких случаях он считает более подходящим название «метрические группы», а когда последние велики и построены из сложных метров, он их называет «сложными метрическими группами», под которыми нужно понимать метры, образующиеся от слияния ряда сложных метров, периодически повторяющихся одинаковым образом и в одинаковой форме.

В зависимости от сложных метров, вошедших в состав сложных ритмических групп, последние могут делиться на четыре или пять частей, равно как и их смешанные метры могут быть двухдольными, трехдольными и т.д.

Все сложные ритмические группы не одинаковы по своему строению, как, например: сложная трехдольная ритмическая группа из 21 единицы, состоящая из следующих трех частей:

$$\frac{21}{16} = \frac{7а+5а+9а}{16} \text{ или } \frac{26}{16} = \frac{9а+7а+5а+5а}{16}$$

Бывает, что длина ритмической группы достигает длины целой мелодии, тогда автор их называет «гетерометрическими рядами» (см. пример LVI).

В заключительной части работы автор повторяет вышеизложенные теории и говорит, что метрические единицы группируются по две или три, образуя простые размеры, объединенные в высшую ритмическую единицу, вплоть до колона, могущего даже принимать форму диподия или триподия. Последние могут быть одинаковыми или неодинаковыми. И наконец, он указывает, что в сознании болгарского народа имеют место чрезвычайно сложные процессы мышления, поскольку он может измерять время с точностью до 1/600 минуты. Такие процессы происходят автоматически, как дыхание, кровообращение, биение пульса и т.д.

RHYTHM AND MEASURE IN BULGARIAN FOLK MUSIC

This article gives a brief survey of a much vaster study published in Bulgarian by Prof. Dr. St. Djudjev.

The author devotes his study to the characteristic rhythms and measures met in Bulgarian folk music, insisting upon certain rhythmic schemes which—passing on from one singer to another and from one generation to its succeding one — are identified with the musical spirit of the Bulgarian people. These rhythms are borrowed by the folk creator from the existent stock of folk music.

Asserting that these rhythms and measures are relics of an ancient musical culture pertaining to early eastern nations, founded mainly on the poetic metrics of the ancient Greeks, the author illustrates his statement by a number of musical examples taken from Bulgarian contemporary musical folklore.

Dr. Djudjev explains the significance of certain terms, in Bulgarian contemporary musicology, such as: rhythm, measure, measure-unit, as understood and employed in his country, and points out the reason why Bulgarian musical folklore requires a measure-unit of small value, the *hronos protos*.

He further makes a classification of *simple*, *compound* and *mixed* measures, indicating that besides *simple* measures of $\frac{2}{4}$ and $\frac{3}{4}\left(\frac{3}{8}\right)$, *compound* measures of $\frac{4}{4}, \frac{4}{8}, \frac{6}{8}, \frac{6}{16}$ are used in Bulgarian musical folklore, as well as *mixed* measures of 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 measure-units, the latter being *binary*, *ternary*, etc., according to the number of simple measures contained in their composition.

In view of the great variety in the construction of these measures, the author indicates the order of frequency of each separate type, using the first letters of the Bulgarian alphabet: a,b,v,g, etc., as follows:

Binary mixed measures: $\frac{5a}{8}, \frac{5a}{16} = 2 + 3; \frac{5b}{4} = 3 + 2$

Ternary mixed measures: $\frac{7a}{8}\left(\frac{7}{4}, \frac{7}{16}\right) = 2 + 2 + 3; \frac{7b}{8}(16) = 3 + 2 + 2;$

$\frac{8a}{4}\left(\frac{8}{8}, \frac{8}{16}\right) = 3 + 2 + 3;$

$\frac{8b}{4}\left(\frac{8}{8}, \frac{8}{16}\right) = 2 + 3 + 3;$

$\frac{8c}{4}\left(\frac{8}{8}, \frac{8}{16}\right) = 3 + 3 + 2;$

$\frac{9}{8(16)} = 3 + 3 + 3;$

Four-time mixed measures:

$9a\ \left(\begin{matrix}9 & 9\\ 8, & 16\end{matrix}\right) = 2+2+2+3$; 9b = 2 + 3 + 2 + 2 ; 9c = 3 + 2 + 2 + 2; 9d = 2 + 2 + 3 + 2;

10a = 3 + 2 + 2 + 3; 10b = 2 + 2 + 3 + 3; 10c = 2 + 3 + 3 + 2;

11a = 2 + 3 + 3 + 3; 11b = 3 + 2 + 3 + 3; 11c = 3 + 3 + 2 + 3;

Five-time mixed measures:

11d = 2 + 2 + 3 + 2 + 2; 11e = 2 + 2 + 2 + 2+ 3; 11f = 3 + 2 + 2 + 2 + 2; 11g = 2 + 2 + 2 + 3 + 2;

12a = 3 + 2 + 2 + 2 + 3; 12b = 2 + 2 + 3 + 2 + 3; 12c = 2 + 3 + 2 + 2 + 2; 12d = 3 + 2 + 2 + 3 + 2;

13a = 2 + 3 + 2 + 2 + 2 ; (= 8a + 5a); 13b = 2 + 3 + 3 + 2 + 3 (= 8b + 5b); 13a = 3 + 2 + 2 + 3 + 3 (= 7 b + 6a)

13d = 2 + 3 + 2 + 3 + 3 (= 5a + 8b)

14a = 3 + 2 + 3 + 3 + 3

Six-time mixed measures :

13e = 2 + 2 + 2 + 2+ 2 + 3 (= 6b + 7a)

13f = 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 2 (= 5a + 4 + 4)

13g = 2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2 (= 9a + 4)

13h = 2 + 2 + 2 + 2 + 3 + 2 (= 4 + 4 + 5b)

13i = 3 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 (= 7 b + 6b)

14b = 2 + 3 + 3 + 2 + 2 + 3 (= 5a + 9a)

14c = 2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 3 (= 9a + 5a)

14d = 3 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3 (more seldom: 3 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 and 3 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 or 2 + 2 + 3 + 3 + 2 + 2)

15a = 3 + 2 + 2 + 3 + 2 + 3 (= 7b + 8a)

15b = 3 + 2 + 3 + 2 + 2 + 3 (= 8a + 7a) and more seldom $15c = 2+2+3+3+2+3\left(\begin{matrix}8\\4\end{matrix}+7a\right)$

Seven-time mixed measures:

15c = 3 + 4 + 4 + 4 (or 3 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2+ 2) and

15d = 4 + 3 + 4 + 4 (or 2 + 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 2)

The last two types might be considered as consisting of three parts, each of which is made up of a seven unit measure, belonging to type I or II and of two four-time measures.

The first type is met with in slow tunes, while the second type is common in melodies sung in a lively tempo, during the execution of which the measure-unit reaches at the M.M. the speed of $\text{♪} = 450$

The author, further points out the wide meaning the term *measure* has acquired in Bulgarian folklore, where the occidental classic principles do not maintain their value, as the number of units included in the measure exceed by far the usual numbers.

In such circumstances the more adequate term would be *metric groups*, and when the latter are composed of more numerous mixed measures, Prof. Djudjev calls them *complex metric groups*. This denomination is given to a set of units consisting of several parts, with a large number of (measure) units, combining several compound — mixed — measures, which are periodically and identically reproduced.

According to the number of compound measures, included in the complex rhythmic groups, the latter may be four or five-time units and their constitutive — mixed — measures may be binary, ternary, a.s.o.

All rhythmic complex groups are of an unequal construction as for instance the rhythmic complex ternary group of 21 units, which is composed of the following three parts: $\frac{21}{16} = \frac{7a+5a+9a}{16}$ or $\frac{26}{16} = \frac{9a + 7a + 5a + 5a}{16}$ The length of a rhythmic group occasionally reaches the length of a whole melody; in such circumstances, however, periodic repetitions do no longer occur. The author calls them *heterometric series*, as in example LVI.

In the last section of his study, Prof. Dr. Djudjev sums up his principles, explaining the association of measure-units in groups of two or three units, constituting simple measures, which represent units of a superior category. They reach the *kolon* and even the *bikolon* and *trikolon* metric series, which may be equal or unequal. He furthermore points out the complex intellectual process of elaboration that takes place in the mind of every folk creator who in measuring the time with metronomic accuracy reaches 1/600th part of a minute. This intellectual operation has become a reflex process similar to the act of breathing, the circulation of the blood a.s.o.

NUNTA DIN SATUL SELIȘTE

Descrierea nunții pe care o publicăm aici, a fost făcută, scrisă, în vara anului 1934, de Ioachim Drăgoi, plugar din satul Seliște, comuna Petriș, raionul Lipova, regiunea Timișoara, la cererea profesorului Dimitrie Gusti.

Ioachim Drăgoi este fratele mai mare al maestrului Sabin V. Drăgoi. S-a născut la 28 august 1888. După „absolvirea" a 6 clase primare la școala românească confesională din sat «a învățat să zică din fluier tot păscînd vacile pe cîmp». Pe vremea aceea era în sat un interes deosebit pentru «zisul din lăută». Atras de acest interes general, s-a hotărît și el să învețe să zîcă și și-a construit singur o vioară, «cum a putut». A început să «scîrțăie» și a scîrțiit pînă ce părinții i-au cumpărat o vioară de la oraș. A fost un mare imbold pentru el. Și-a făcut ucenicia pe lîngă vărul său Manole Cojan, vestit «lautaș», prin partea locului. Făcea pe «contrașul». Apoi a ajuns el însuși «primaș». Avea un mic taraf sătesc și zîcea la jocurile de duminică, la clăci, la «omenii» și la nunți.

Ioachim Drăgoi în fața microfonului la Inst. de Folclor

Ioachim Drăgoi a fost mai mulți ani cantonier la căile ferate, a fost în două rînduri primar la el în sat, a făcut și o școală de cîntăreți de biserică la Oradea. Aici a învățat și meseria de agent agricol și cea de sanitar. Astăzi este plugar, dar ca atîți plugari de prin acele locuri, se pricepe și la potcovit, la fierărie, la rotărie, este și măcelar și la nevoie și frizer. Face tot ce este necesar «într-o gospodărie» și tot ce poate ajuta vecinilor. Este cunoscut în sat ca fire mucalită, gata oricînd de glumă și de o mică păcăleală. Faima lui de om hîtru a depășit hotarele locului natal. Este «cunoscut și iubit în peste 20 sate din jur».

A luat parte la sute de nunți, ca naș, «givăr» sau «lautaș», cunoaște deci nunta în cele mai mici amănunte ale desfășurării ei și nu i-a fost greu să o descrie atunci cînd i s-a cerut. I s-a cerut, dar cei ce i-au cerut-o au uitat și descrierea din 1934 a rămas părăsită printre hîrtiile lui Ioachim Drăgoi, alături de socoteli de ale gospodăriei, de cărți și ziare vechi și de alte foi cu cîntece populare. A fost găsită în 1957 de maestrul Sabin V. Drăgoi care s-a gîndit să o ofere Revistei de Folclor spre publicare.

Descrierea nunții e făcută într-un caiet de școală de format mai mare (24,50/18,50 cm.) pe 24 pagini și în două caiete de școală format mai mic (20/16 cm.) pe 12 + 4 pagini. Cînd a început să scrie despre nuntă, Ioachim Drăgoi a trecut data de 18 august 1934. Textul întreg e scris cu creionul într-un scris țărănesc nu prea mare și foarte clar, citeț. În caietul mare lasă de obicei o margine. Nu depășește chenarul roșu imprimat pe caiet. Doar la pag. 1, 10, 15, 17 face pe margine mici

completări ce se integrează textului la locul cuvenit. Sînt probabil amănunte ce i-au scăpat la prima redactare și pe care le-a adăugat. La pag. 23, versurile « strigării» fiind scurte nu-i ocupă decît jumătate pagină. El trage o linie verticală și continuă strigarea, apoi textul descrierii în a doua coloană. Același lucru îl face și la pag. 24 unde scrie în două coloane două strigări la daruri și în caietul mic nr. 1 unde are strigări sau text versificat scurt (p. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 11). In caietele mici, care nu au chenar tipărit, paginile sînt pline, fără nici un fel de margine.

Ioachim Drăgoi care a asistat la atîtea nunți, ne dă o descriere plină de interes. Textul lui este o prețioasă informație documentară asupra nunții din satul Seliște. El este însă și un document de proză populară descriptivă. Este poate primul de acest fel care se publică. S-au publicat de multe ori versuri populare scrise de țărani, s-au publicat chiar cîteva caiete manuscrise țărănești, cîteva « versuri» cum stabilește C. Brăiloiu că numesc țăranii aceste caete. (C. Brăiloiu — Poeziile soldatului Tomuț din războiul 1914—1918, București 1944, 7—8). Nu s-a publicat însă proză populară. N-am întîlnit încă pînă acum caiete de povestiri populare. Totuși vechii cărturari și însemnau evenimentele mai importante din viață pe ceasloave. S-ar putea să o facă țăranii acum că știu carte.

Descrierea lui este cu atît mai interesantă cu cît din participant, naș, givăr, lautaș sau simplu nuntaș, Ioachim Drăgoi devine observator, ia față de lucrurile pe care le-a trăit de sute de ori, poziție obiectivă și caută să le redea cît mai exact și cît mai precis, intrînd uneori în amănunte și în dedesubturi și dînd din cînd în cînd și explicația faptelor. Iată două exemple elocvente:

Pe cînd « cuscriile se pregătesc de cele trebuincioase pentru nuntă», « răuvoitorii de prin prejur cu fel de fel de minciuni, batjocuri și vorbe rele [care] de multe ori se iau în seamă și se strică încredințarea» (2—3).

La gura doliei se pune fomfiu și ederă dar și brad și « bradul are spini, bine apărătoare, să nu poată bia nimeni că-l împunge puțin. Afară de aceasta se face găurița mică ca să nu vină rachie prin ea numai puțină». Cei poftiți la nuntă închină dar « cam cu greu pot să bea, căci (beau), pe cum am scris mai nainte, pe o gaurită mică înconjurată cu santinele de spini — Omul e și rușine să o țină mult la gură, îl și mai înțeapă cîte un spine, spune că mulțumește că a cinat» (4—5).

Descrierea nu schematizează obiceiul, ci dă mici amănunte care îl fac mai real, mai concret. Bărbații, duminica dimineață înainte de a pleca la nuntă, își « mai rătează mustețile» iar ajunși la casa mirelui stau de vorbă, discută « vorbesc toți de ale cîmpului, de ale vremii, mai de criză, *de toate». Sîntem în 1934.*

Foarte interesant este la ce reduce Ioachim Drăgoi în descrierea nunții, actul cununiei religioase : « Ajung la Biserică, intră în curte, muzica stă. Plătește nașul cheia bisericii la crăznic și intră cu toții în biserică. Preotul face cununia după tipic». Descrierea bogată în amănunte și accentuînd părțile pitorești atunci cînd este vorba de ceremonialul popular, se rezumă aici la simplă punctare a faptelor. « Tipicul» este pentru el un accident în această petrecere tradițională, în acest « teatru popular», cînd solemn cînd vesel, însoțit de cîntece și jocuri.

El știe să seziseze cu humor țărănesc anumite situați. — « A treia zi, Marți dimineață iară ca Luni asemeni care-s mai bețivi oțîră își fac cale pe ulița cu pricina, pe lîngă casa mirelui, doară îi vede cineva ca să intre în vorbă, altu spune că nu găsește brișca (briceagul) nu cumva o rămas pe acolo la nuntă (și el nici nu avea brișcă) încă altu cu altă pricină. Femeile urmează la fel una după alta ca să își găsească tanierile cu care au adus cinstea și uiegile, numa că să-și facă de lucru și să intre în vorbă. Socru și soacra văzînd că tăți sînt cam betegi (bolnavi — mahmuri) le mai încălzesc puțin vinars din ce o mai rămas și veselia începe iară...» (30—31).

Deosebit de frumoasă este fraza cu care își încheie Ioachim Drăgoi descrierea : « Astfel se petrecea ospățu la Seliște de la începutul veacului și pînă cînd scriu aceste rînduri». Nu este formula de sfîrșit de poveste dar nu este nici mai prejos decît ea. Cuprinde într-o imagine tradițională cre-

În cuptori se coace și sticluțe cu
miere de stup care s-au umplut până
înainte de face focul în cuptori
leg cuptorul cu un lănț și
zice „cum leg eu cuptorul așa să
fie legate gurile sau fecăturilor
și scandalnicilor" și cuptorul rămâne
legat până se coce pâinea
vreo 15.-16. pâini. Când se scoate
pâinea care a legato pâinea dintâi
și scoate sticluța cu miere și o
pune cam cât mâna până
la țâțâna ei, pâinea o bagă într-
un sac care îl leagă bine la
gură și zice, nu leg sacu ci leg
gurile ospeților cum nu zice
pâinea aceasta nimic rău să se știe
să spurce ospeții," și aruncă
sacul cu grâneu în pârdul cu ei
care acolo stau până se gată
aspectul tot în pârd dinjă
bălăură (un fel de coș de nuiele)
prin care trece fumul.

dința că obiceiul este străvechi, are verbul acțiunii principale la trecut și realismul de a lega cele spuse de momentul în care se face descrierea. Cît pentru conținutul descrierii, pentru obicei ca atare, el este de o rară frumusețe și de o mare vechime. Cîntecul, la plecare spre cununie, ca și cel ce se cîntă la întoarcerea de la cununie și Portaiul (11, 12, 14) este asemănător colindelor din aceste locuri și face parte, fără îndoială, din stratul cel mai vechi al poeziei noastre populare. Strigările tărăgănate par a fi și ele de o mare vechime. Ceea ce este iarăși foarte semnificativ e faptul că nici un cîntec al miresei nu vorbește, ca în multe alte părți, de starea de inferioritate a femeii, de viața grea și de umilințele ce o așteaptă ca nevastă.

Limba descrierii lui Ioachim Drăgoi este graiul local curent, fără arhaisme voite și fără formule căutate. Din cînd în cînd doar e împestrițat cu cîte un neologism. In general scrie ceamă, cemați, cematul, *pentru cheamă, chemați, chematul, vrînd să redea prin aceasta pronunția locală. De asemenea și din aceleași motive* jurace *pentru jurate,* mînace *pentru mînate. Fonetismul descrierii nu ridică nici o dificultate în calea înțelegerii textului. Cît privește ortografia vrem să semnalăm doar faptul că scrie aproape consecvent cu literă mare toate personajele de seamă ale nunții: Mirele, Mireasa, Naşu sau Nanaşu, Naşa sau Nanaşa, Socrul și Soacra, Cuscrii, Dolieșii, Socacițele, Givării, Meselencele, Preotul și Popa, Lautașii, Nevasta, Gazda, etc.*

El merge atît de departe încît scrie cu literă mare și « Parinții fetei », « Mamăsa », « Tata », « Mama », « Tînărul », « Domnii », « Fecioru » etc. Lucrul nu este fără rost. Este un mijloc de a marca mai bine rolul pe care toți aceștia îl au în desfășurarea ceremonialului. Că este așa, că este vorba de un mod de subliniere, se vede și din faptul că scrie cu litere mari și anumite acțiuni esențiale: Încredințarea, Cematu, Nunta, Cinstele și denumirile anumitor obiecte cu rosturi speciale în desfășurarea obiceiului: Dolie, Balț, Cingeie, Cloambă, Ciubărul. Și bucatele de seamă cînd le enumeră, le scrie cu litera mare: Curechi, Sarme, Carne cu zamă, Goboane, etc.

Pentru ca descrierea nunții să fie cît mai completă, să redea imaginea cît mai veridică a realității și mai cu seamă pentru ca frumoasele cîntece rituale să apară în totalitatea lor sincretică, maestrul Sabin Drăgoi a transcris 15 melodii, pe care le intercalăm în text la locul unde se cuvine. Pentru cele cîteva completări făcute textului, spre a-l face mai ușor de înțeles, am folosit paranteza dreaptă. Paranteza rotundă folosită de cîteva ori e a lui Ioachim Drăgoi. O întrebuințează pentru a-și nota reflecțiile pe marginea obiceiului sau a anumitor deprinderi ale oamenilor.

MIHAI POP

Selişte, 18 august 1934

Socru mare cu Mirele unde aude de o fată cam de potriva lor, dar totdeauna mai gazdă [1], se duce de o peţeşte. Cînd pleacă la peţite, soacra mare prinde Mâţa şi o ţîpă [2] la mire în spate, că aşa să se ţină şi cuscriile de ei ca mîţa la el în spate.

Îşi fac de lucru pe la Părinţi fetei, întreabă de alte cele ce nu le lipseşte, pînă ajungie cu mare chin şi începe de ale lor, să le dea fata ca noră. Soacra mică ca de obicei totdeauna e mai vorbitoare şi umblă pe uşă în toate părţile — şi după ce nu-i lipseşte — şi zice: « Dacă le-o plăcea la tânări unul de altul şi o voi D-zeu, om face ». Leagă cîrpa [3] la ceafă şi încălzeşte la vinars şi cară pe masă.

Fata în timpul ăsta stă prin altă odaie şi ascultă pe la uşi şi fereşti şi să gândeşte şi râde ea singură închipuindu-şi fericirea viitoare.

Dupăce mai beau întreabă Socrul mare câtă parte dau la fată (acesta e lucrul principal). Socru mic spune că cât şi ce [dă]. Socru mare apucă a se lăuda cu Fecioru, cu Averea, cu

[1] mai gazdă = mai avut, mai bogat
[2] o ţîpă = o aruncă
[3] cîrpă = năframă

boi, cai, porci etc. şi cu harnicia, pînă vine vremea de plecat acasă. Când pleacă iau rămas bun şi rămîne vorba între ei să vină şi ei la mire, să vadă că le place unde stau şi altele. Şi mirii să se întâlnească la un tîrg [de ţară] sau la un loc să se vadă, dacă nu sunt cunoscuţi.

După vederile lor se face încredinţarea. Încredinţarea pe vremuri se făcea în felul următor: Mergea Socru mare, Mirele, Naşu şi Naşa la casa miresei unde sunt aşteptaţi cu fel de fel de mîncări, beuturi şi a bună seama şi vrăji câte şi mai câte. Se întâlnesc la poartă şi intră în curte apoi [în] casă, stau puţin de vorbă şi tânării se pregătesc cu inele scumpe, sau la cel mai rău caz cu naframe noi şi curate de schimbat de Preotul la încredinţare [4].

Trimite după Preot care vine pregătit cum se cade pentru încredinţare şi făcea încredinţarea după obicei şi atunci mai stau la vorbă, începe Soacra mică cu vinarsul a aduce îndulcit cu miere de stupi, ca să fie dulci mirii la olaltă ca mierea. Beau şi tot le povestea Preotul de acelea sfinte, mai de glume. Socru mic încă avea cemaţi [5] nişte neamuri mai aproape, mai vecini şi câte un om bun de gură care ştia multe poveşti mai ales de Popă [fiind Popa de faţă] şi de ţîgani. Se ospătau bine şi apuca omul cu poveştile una două de ale lumii, atunci apuca cu ale Popilor cu ţîgani şi aşa dura pînă la 2—3 ceasuri noaptea.

După aceasta peste 2—3 septemâni se ţinea nunta. În timpul acesta Cuscriile să pregătesc de cele trebuincioasă pentru nuntă, iar răuvoitorii de prin jur cu fel de fel de minciuni, batjocuri şi vorbe rele [care] de multe ori se iau în seamă de se şi strică Încredinţarea. Preotul de obiceiu predică în biserică Încredinţarea între popor ca dacă ştie cineva că sunt neamuri să spună.

Mireasa în timpul acesta trăbă să coasă un rînd de haine de pânză cu lucruri frumoasă de mână, Mirele trebuie se cumpere miresei o cârpă mare de 1 1/2—2 metri pătraţi care se numeşte Balţ, unu cumpără mireasa care se pune în cap la miri cînd se cununâ.

Fiecare gazdă se pregăteşte de 150 litre [6] vinars, 10 găini, 4 gâşte sau raţe, 50—60 chilograme carne de vită sau porc pentru sarme şi zamă lungă. Mercuri înainte de nuntă se coace pita. Ceamă o femeie mai bătrână care ştie multe şi începe aceia cu obiceiurile ei. În pânia care se bagă mai nainte în cuptori se aşează o sticluţă cu miere de stup care e bobonită [7] destul. Înainte de face focul în cuptori leagă cuptorul cu un lanţ şi zice: «cum leg eu cuptorul aşa să fie legate gurile răufăcătorilor şi scandalnicilor». Şi cuptorul rămâne legat până se coace pânea toată, 12—16 pâni.

Cînd se scoate pânea care a băgat-o prima dată şi scoate sticluţa cu miere şi o pune cam *cum de mână* [8] până la timpu ei, pânia o bagă într'un sac care îl leagă bine la gură şi zice: «Nu leg sacu ci leg gura ospătoilor, cum nu zîce pânia aceasta nimic aşa să nu să sfădească ospătoii» şi aruncă sacul cu pânea în podul casei care acolo stă până se gată ospăţul tot în pod după băbură (un fel de coş de nuele) prin care trece fumul.

Cemarea la nuntă

Doi ficiori din neamuri sau străini se îmbracă de serbătoare, care voieşte Mirele sau Mireasa, sunt chemaţi mai de vreme, se duc la Gazdă unde se înbălţiază cu două cîrpe încruciat şi au un fel de vas pentru rachie care se numeşte Dolie [9]. Aceasta se maschiază cu 2 cârpe şi cu fel de fel de hîrtii colorate ca şi chemătorii, pela gura (doliei) se pune fomfiu [10],

---

[4] încredinţare = logodnă
[5] cemaţi = chemaţi, învitaţi
[6] litre = litri, chilograme
[7] bobonită = vrăjită
[8] cum de mână = la-ndemînă
[9] dolie = ploscă de lemn sau sticlă
[10] fomfiu = floare albastră cu frunze care rămîn verzi şi iarna ca ale iederii

ederă, drept la gură brad, că bradul are spini, ține apărătoare, să nu poată bia bine nimenia că-l împunge puțin. Afară de aceasta se face găuriță mică ca să nu vină rachie prin ea numai puțină. Cu aceia să întîlnesc cu Popa trebuie se bea, cu țiganu, cu porcariu toți trebuie să beie, toți unul după altul. Mai întâi se duc la Nănaș (Cumătru) întră în luntru, dau bunețe și începe unu care e mai bun de gură: « Noi suntem cătane jurace de cutare... (Numele Mirelui sau a Miresei) mânace am venit prin brumă, prin rouă se vă aducem o veste nouă, veste nouă și nu grea, până mâne veț vedea și venind v-aș întreba, serviține mâne ori ba, la un scaun de hodină, la un pahar de rostocină, la un prânz de mâncare, și la o veselie mare, un ceas două până'n nouă, să fie și zece dacă vă place a petrece și'n mână 'm luat un butuc mîndru'npenat, și'n el nuștiu cei băgat, căci mireasa (sau mirele) a gătat. Știu căi rachie de prună, cînd o bei ai voie bună. Șii rachie din Godinești [11] când o bei multe vorbești; Și la mulți ani să trăiești!»

Închină cu Dolia și dă pe rând se beie toți din casă, dar cam cu greu pot să bea, căci pe cum am scris mai nainte pe-o găuriță mică încunjurată cu santinele de spini, Omul e și rușine să o țină mult la gură, îl și mai înțapă câte un spine, spune că mulțămește că a cinat. Dolieșul zice apoi nu multe vorbe « numai una două și bune, să avem la gazda nost ce spune». Cematul cam mai bătrân apucă, a zice: « căăă am o vacă care se cunoaște se fete, (și ia mai are două luni până fată)», altu [zice] alta și așa mai departe. Și el de abia apucă doară vine ziua cât mai iute.

Pleacă Dolieșii mai departe, Rămân cemații sînguri, zice Bătrânul, « Ce facem măi babă, mergem și noi ori ba? că vezi cumui și la noi pe aci mult puțin, nu poț lăsa sîngur»; Dar muierea au și pus drojdele să se acrească să facă colacul și zice: « Da mai lasăte și tu, cum se nu mergem, baș acu am vorbit eu cu... (vreo vecină sau pretină) să vină să steie la noi până venim noi».

Și se pune și face un colac de vreo 3—4 Chile tot împletit care din care mai frumos, mai lipesc acolo cu aluat paseri frumoasă de aluat și multe feluri. Face și un cuglu [12], sau o farfurie de scorțișoare [13], și să culcă și ea, dară încălțată învălită și cu sumna [14] pe ia de bucurie că o să meargă la nuntă, așa doarme ca iepurile...

Ziua de Duminică

În ziua nunții se scoală cemații, să pregătesc, mai ratează mustețile și îmbracaț ca de serbătoare se ceamă unii pe alții și să duc la Gazdă numai bărbați și Nașul. Aceasta e la Mire la Nuntă.

La Gazdă e pregătită casa cu brad verde și ederă, Mese lungi, scaune și Sticle pline cu rachie și cu o muzică de care să le placă. Să întâlnesc mai mulți, dau mână cu mână, vorbesc toți de ale câmpului, de ale vremii, mai de criză, de toate, și beu mereu până ce Socăcițele [15] pregătesc un papricaș numit zamă acră. Muzica zice în contin.

Se pun la masă, beu, mânâncă pînă tăț vorbesc și nici unu nu ascultă. În timpul acesta este 1—2 oameni pe afară care servesc la masă, acești oameni întreabă pe gazdă pe cine voiește să lege Givări. Ii respunde gazda: « care știu rîndu și să pricep». « Bine» zice ei. — A naibei — iau 2 linguri și vine pe neștiute și le bagă la acei care voiesc ei să fie Givări. Și apucă a striga din gură: « Că nam gândit că așa oameni avem aici, care ne și fură, nui destul căi ospătăm ca pe niște Domni, aceia să fie legați să să cunoască». Aprobă toți, și cei cu lingurile prin buzunari fiind că ei nu știu « da, da», caută pe la toți și iacă lingurile la care au fost

[11] Godinești = sat vecin din regiunea Hunedoara vestit de țuică bună
[12] cuglu = cozonac
[13] scorțișoare = minciunele
[14] sumna = fusta
[15] socăcițele = bucătăresele

vin legaţi cu Cingeie [16] lungi cruciş. Aceştia au să conducă toată nunta. Acum ei poruncesc. Aceştia îmbălţaţi cu Cingeie, Dolieşii cu cârpe ei sânt poruncitori, grăbesc pe oameni, « să plecăm căi tîrziu doară venim mai de vreme, (cu) bine ».

Poruncesc la Mire să fie gata, că la Mire mai bagă Mamăsa un cui dela roata dela car pe turiac la cisme, mai argint viu câte toate ca săl facă fericit cu vrăjile. Gata toţi, iau 2 femei care sunt mai tânăre cu ei şi pleacă. Naşu cu Mirele înainte de a eşi din casă trebuie 2 lumini asupra uşii aprinsă, zic cu toţi un Tatăl nostru şi « Dumnezeu să ne ajute în calea care plecăm! » Muzica începe un marş şi zice până ajung la Mireasă.

Oamenii aceia (Cuscrii) nu cântă [pe drum] numai huhurează [17] şi strigă. Un fecior mai petrecănos învârte un steag făcut din cârpe de mătasă mergând în fruntea lor. Dacă Mireasa e dintrun sat mai departe merg cu 2—3 cocii [18]. După ce ei au plecat, adeca Cuscrii, atunci se adună femeile toate ele de ele, cântă şi joacă, îşi capătă câte un lăutaş mai slab şi musai să zică cum ştie el, mai zic şi ele din gură. Cînd sunt toate adunate pleacă după Nănaşă ţinându-să de olaltă cât e drumu de lat şi cântând [*cântece nelegate de nuntă care sunt tocmai atunci în repertoriul satului*];

Naşa pregătită bine cu rachie caldă le aşteaptă şi le dă calea în luntru unde beau şi iau pe Nănaşa cu pomul şi cinstea ei ce o duce pe seama Finilor. Pleacă napoi la Gazdă tot cântând şi descântând. Ajungând [la gazdă] le pune pe toate la masă şi le dă masa: O zamă, Curechi [19] cu sarme, carne cu ceva sos sau sfeclă roşie şi să petrec ele de ele. Să duc acasă aduc toate cinstele ce au să cinstească tânărilor. Cinstea stă la Mire: din 1 colac, 1 cuglu sau o coastă de porc ori o farfurie brânză ori scorţişoare, o lopăţiţă de porc, 1 litră de vinars, ori vin, ori crahă; bani câţi are omul voie să cinstească. La Mireasă [acasă] tot aşa, numai încă mai trebuie o cârpă peste acelea toate. Femeile pe cum am spus vin cu cinstele şi petrec şi aşteaptă să vină cuscrii cu mireasa...

Cuscrii când ajung la Mireasă cemaţii ei ies afară cu muzica pe târnaţ, astupă intrarea pe tot locul şi joacă în curte şi fac cu mânile [către cuscrii] că mai departe să meargă. Dintre cuscrii să află unul mai şmecher şi să bagă pe la vecini şi deschide poarta la toţi şi întră în curte. Cuscrii au rachie tăt omul dela Gazdă, ai Miresei iară îi aşteaptă cu uiegile [20] pline, api închină şi schimbă unii cu alţii căi mai bun şi beau. Lăutaşii care mai de care să zîcă mai frumos. [*Se întâlnesc două cete de lăutaşi: ai mirelui şi ai miresei*] *

Givării se duc şi cer Mireasa, că ei nu au venit numai la petrecere. Aceştia spun că o dau de loc [21] cu bucurie.

În mijlocul curţei e o masă acoperită cu un abrus [22], pe ea un ciubăr plin cu apă curată, împodobit cu o cunună de verdeaţă şi flori frumoasă. Prin urechile ciubarului e tras un ştergar iar lângă ciubăr un smoc de busuioc. Givărul prim ţintră în cămară unde îl aşteaptă mireasa şi încă 2—3 neveste tânăre, ia [de mână] una dintre ele şi o duce la ciubăr. Cuscrii nu o lasă să ajungă la masă, ca să nu-i poată stropi, o iau la joc şi strigă cu gura mare: « Nu-i asta, adă alta. Aduce alta, tot la fel fac. Aduce alta, iară aşa**).

---

* Aceştia să iau la întrecere apoi ca să se scoată din luptă unii pe alţii îşi ung corzile lăuţilor şi părul arcuşului.

** Scopul unor astfel de scene este tărăgănarea răpirei miresii dintre ai săi şi simbolizează dragostea şi regretul lor. (N.N.).

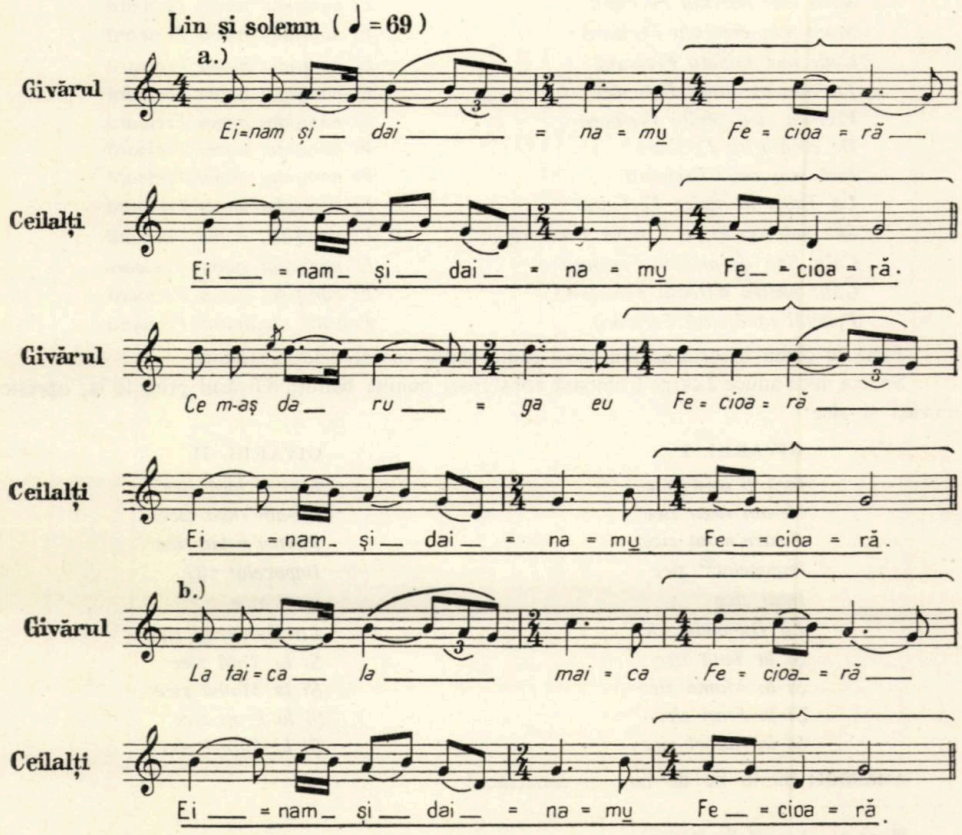
[16] cingeie = ştergare ţesute în culori
[17] huhurează = chiuiesc (onomatopeie)
[18] cocii = căruţe
[19] curechi = varză
[20] uiegile = sticlele
[21] de loc = pe loc, imediat
[22] abrus = faţă de masă

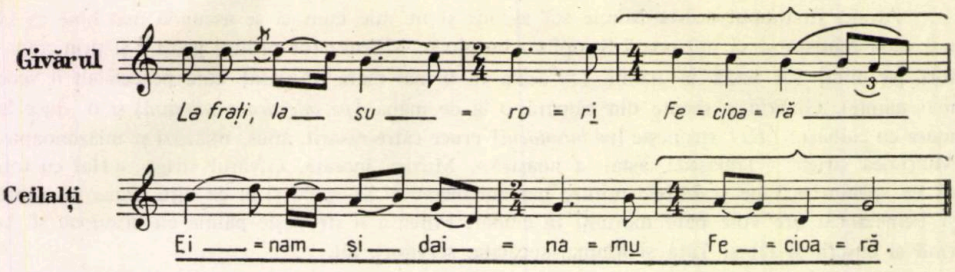
Atunci în timpul acesta Mirele stă ascuns și nu știe cum să se ascundă mai bine ca să nul vadă mireasa și să nul poată Stropi cu busuiocu. Mireasa tot printre groși [23] și prin crăpături [se uită] săl vadă ia nainte (că acela va fi mai mare [în casă] care pe celălalt îl vede mai nainte). Givărul o scoate din cămară o ia de mână [*pe adevărata mireasă*] și o duce la masa cu ciubăru. *(Ea)* stropește [*cu busuiocul*] cruce către răsărit, apus, miazăzi și miazănoapte. Mulțimea strigă: « Trăiască! astai a noastră ». Muzica înceată, Givărul strigă: « Hai cu toți să ne spălăm! » Vine și Mirele printre oameni mereu și să spală și el ca alții. Pune tăt omul și Femeia cât are voie bani mărunți în ciubăr, Mireasa îi stropește palma cu busuiocu și la rînd și cuscrii și tăț și Tata și Mama, socăcița, servitori, tăț.

Când sunt gata Givărul cu Mireasa iau ciubăru, să duc cu toți în grădină la un pom carei tânăr și frumos, golesc apa din jos în sus pe pom cât ajung de sus (ca să fie copii nalți) cu băgare de seamă să nu pice banii din ciubăr, numai apa. Givărul ia banii și [îi] pune Miresei întro naframă. Ștergarul e băgat prin urechile ciubărului și [îl] leagă în pom se întorc cu toți în casă cu muzică cu tot și se dau la joc. Joacă puțin (iar) Mirele și Nașu stau după masă și mireasa dincoaci cu fața unul cătă altul.

Cuscri încep a cânta:

Ex.Nr.1



[23] groși = bîrne de lemn necioplit din care e făcută cămara

În continuare, se cîntă după modelul dela b.) în jos..
Rîndul al doilea este refren. Ultima măsură a fiecărui rînd melodic, are o exclamaţie stabilă.

GIVĂRUL:	CEILALŢI
Einamşi dai namu Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
Ce maş da ruga eu Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
La Taica la maica Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
La Fraţi la surori Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
Mică maţ născutu Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
Mare maţ crescutu Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
Unde maţ mînatu Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
Eu vam ascultatu Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
Vremea mea venitu Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
De căsătoritu Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
Iară maş ruga Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
La Taica la maica Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
Să mă cinstiţi pe [24] *mine Fecioară*	*Ei namşidai namu Fecioară*
Cu'n Balţ de mătasă Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
Gătit pentru mireasă Fecioară	*Ei namşidai namu Fecioară*
Poartăl sănătoasă Fecioară	*Poartăl sănătoasă Fecioară*

Până se cântă aceasta soacra mică caută Balţu ca săl deie la strigare.

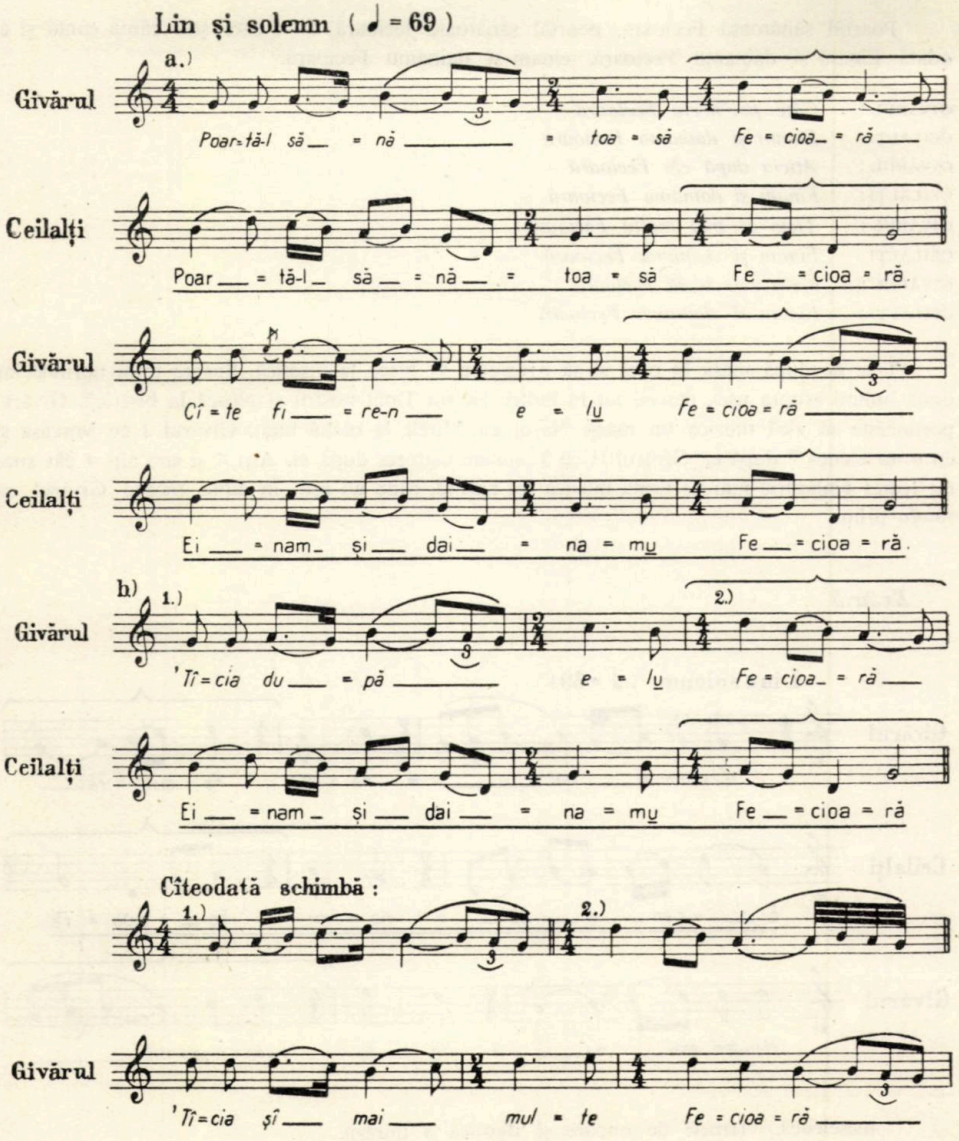
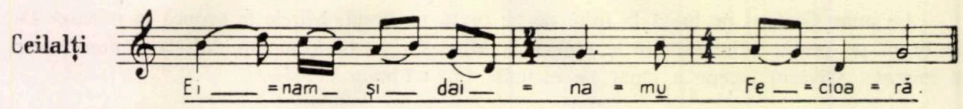
Soacra mică aduce 2 cârpe frumoasă noi şi mari numite balţuri. Givărul prim le ia, opreşte muzica şi zice:

GIVARUL I	GIVARUL II
Iară şi iară zice	*Iară şi iară zice*
Ne-am ruga zice	*Ne-am ruga zice*
Pentru'n lat zice	*Pentru'n lat zice*
Impacelat[25] *zice*	*Impacelat zice*
Intâi zice	*Intâi zice*
La Dumnelui zice	*La Dumnelui zice*
Şi la Tată zice	*Şi la Tată zice*
Şi la Mamă zice	*Şi la Mamă zice*
Şi la Fraţi zice	*Şi la Fraţi zice*
Şi la Surori zice	*Şi la Surori zice*

AMÂNDOI: Să le fie de bine şi sănătaace!

[24] pe se elimină la cîntare
[25] împacelat = împachetat

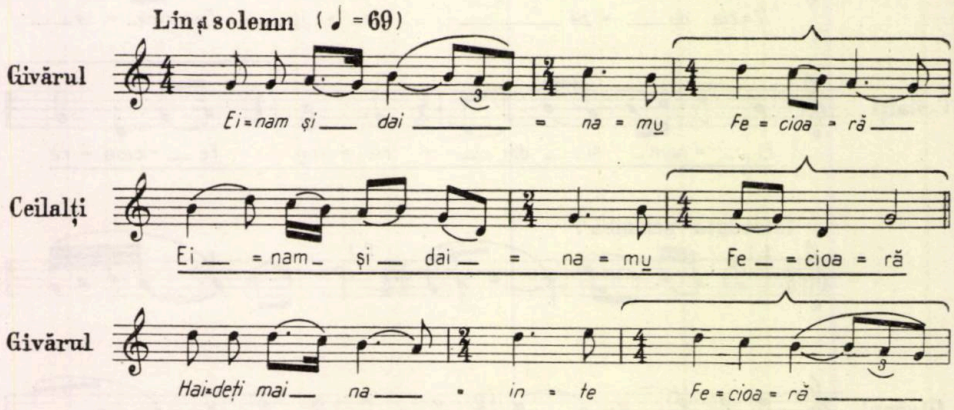
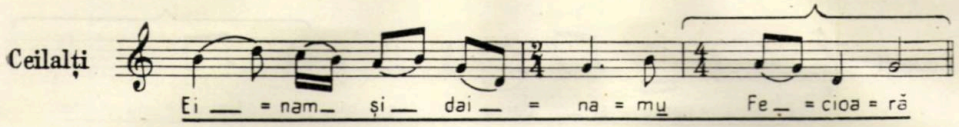
Le pune Givărul pe braţă la mire de pe braţă pe braţă, Mirele le aruncă la mireasă De pe braţă pe braţă, Mireasa iară le aruncă la Mire De pe braţă'n cap, Mirele le pune'n cap la mireasă. Givărul începe a cînta pe melodia lui, « Einam şi dai».

Ex.Nr.2

În continuare, se cîntă după modelul dela b.) în jos.
Rîndul al 2-lea este un refren. Ultima măsură a fiecărui rînd melodic, are o exclamație stabilă adăugată.

Poartăl sănătoasă Fecioară, poartăl sănătoasă fecioară, 3—4 care ştiu cânta cântă şi ei odată Einam şi dainamu Fecioară, einam şi dainamu Fecioară.

GIVĂRUL : *Câte fire'n elu Fecioară*
CEILALŢI : *Einam şi dainamu Fecioară*
GIVĂRUL : *Atîcia după elu Fecioară*
CEILALŢI : *Einam şi dainamu Fecioară*
GIVĂRUL : *Ticia şi mai multe Fecioară*
CEILALŢI : *Einam şi dainamu Fecioară*
GIVĂRUL : *Fie'n voie bună Fecioară*
CEILALŢI : *Einam şi dainamu Fecioară*

Trec de după masă în casă şi să pregătesc să plece la biserică. Soacra mică aprinde iar două lumini asupra uşei, cuscrii tot în luntru zic un Tatăl nostru şi pleacă la biserică. Givărul porunceşte să zică muzica un marş. Naşul cu Mirele la olaltă întâi, Givărul I cu Mireasa şi cu o meseleucă [26] după ei, Givărul II cu 3 oameni alături după ei. Alţi 4 şi iară alţi 4 cât sunt tăţ [câte] 4 alături mai pe urmă muzica tot zicând, când au eşit în uliţă începe Givărul cu rându prim:

Ex. Nr. 3

[26] meseleucă = femeie de onoare şi sfetnică a miresii

În continuare, Givărul va cînta pe rîndul 1 și 3 melodic textul, iar ceilalți refrenul.

GIVĂRUL I *Einam și dainamu Fecioară*
CEILALȚI: *Einam și dainamu Fecioară*

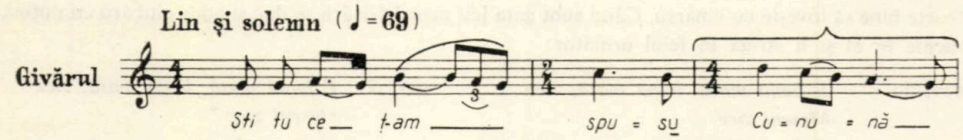
GIVĂRUL I	*Haideți mai nainte Fecioară*	CEILALȚI *Einam și dainamu Fecioară.*
	Pășind înainte Fecioară	*Einam și dainamu Fecioară.*
	Pe cale mergându ,,	,,
	Pe Domnul lăudându Fecioară	,,
	Nainte mergându ,,	,,
	Peste munți cu Brazi Fecioară	,,
	Până la a tăi Părinți ,,	,,
	Peste munți cu Flor ,,	,,
	La a tale surori ,,	,,
	Peste munți cu argați[27] ,,	,,
	Până la a tăi frați ,,	,,
	Peste munți cu spini ,,	,,
	La ai tăi vecini ,,	,,
	Și cei veselii ,,	,,
	Cu părinți d-ai tii[28] ,,	,,
	Cu frățiorii tii ,,	,,
	Cu vecinii tii ,,	,,
	Cu surori d-a tale ,,	,,

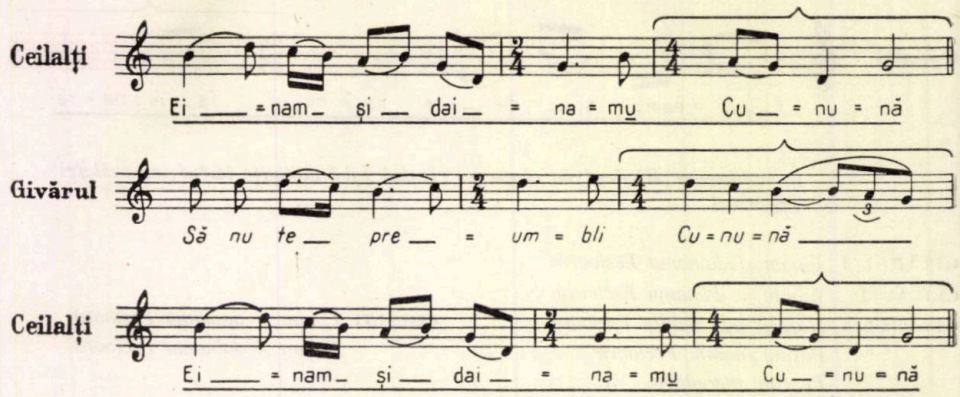
Mai pe urmă cântă toți la olaltă Einam și dainamu Fecioară, Einam și dainamu Fecioară.

Ajung la Biserică, intră în curte, muzica stă. Plăteşte Naşul cheia biserici la crâznic[29] şi intră cu toți în biserică. Preotul face cununia după Tipic.

Ies afară din biserică, mai toți au câte o uiagă cu rachie în pojnari[30] și care din care să deie la Popa, api Popa dă la cantorii bisericești, la Chtitori, la Crâznic și beau bine cu toți.

Acum se ține Mirele cu Mireasa de mână și cu Nănași alături un rând de 4, ceilalți cum au și venit și încep a cânta la fel ca mai nainte melodia dar cu Textul:

Ex. Nr. 4

[27] argați = salcîmi
[28] tii = tăi
[29] crâznic = paracliser
[30] pojnari = buzunar



GIVĂRUL:	*Știi tu ce ț-am spusu Cunună.*	CEILALȚI:	*Einam și dainamu Cunună*
	Să nu te preumbli ,,		,,
	Pe ulița noastră ,,		,,
	Cisme tropocindu ,,		,,
	Pinteni zârnâindu ,,		,,
	Rochia sfâșăindu ,,		,,
	Vacile mânându ,,		,,
	Viteii mugindu ,,		,,
	Că noi c-am venitu ,,		,,
	C-un crai de'mpăratu ,,		,,
	Și el te-a ochiatu ,,		,,
	Urma ți-o luatu ,,		,,
	Și te-o căutatu ,,		,,
	Până te-o aflatu ,,		,,
	Mîndru te-o'ntrebatu ,,		,,
	Pe unde-ai umblatu ,,		,,
	Ce ți-s-a'ntâmplatu ,,		,,
	Și te veselește ,,		,,
	Cu Mirel d-al tău! ,,		,,

Dacă nu ajung cu atâta acasă repetă ori aceasta sau ceialaltă.

Când ajung [acasă] iară e gata masa cu Ciubăru și iară stropește cum am spus, se spală cu toți, duc apa la Pom și intră în casă, se pun la masă, se pune rachie, beau apoi (mâncă): Zupă de galițe, Sarme, Carne din zamă cu sos de părădaiță, sau sfeclă roșie cu hirean, care foarte bine să lovește cu vinarsu. Când sunt gata [cu masa] Givării se duc și aduc ciubăru cu puțină rachie în el și îl strigă în felul următor:

GIV. 1:	*E bună masă, bună masă, zice*	GIV. 2:	*E bună masă, bună masă, zice*
	Meseni zice		*Meseni zice* *
	Dela masă zice		*Dela masă zice*
	Și D-nul cumătru mare zice		*Și D-nul Cumătru mare zice*

* Rostul repetării de către Givărul al II-lea e ca în timpul acesta Givărul I să scornească ceva, să improvizeze, să înflorească vorba.

Și cu finii D-lui zice
Uitați(-vă) bine zice
Și vedeți zice
Gazda nost zice
Cinstește pe toți zice
Cu o buce zice
Crăiască zice
Ca D-zeu zice
Să-l trăiască zice
Legată zice
Cu cercuri zice
Să ne ajungă zice
Pânâ mercuri zice
Să fie cumătru zice
Cum de mână zice

S-o prindă'n mână zice
Să fie zice
De voie bună zice

Și cu finii D-lui zice
Uitați(-vă) bine zice
Și vedeți zice
Gazdă nost zice
Cinstește pe toți zice
Cu o buce zice
Crăiască zice
Ca D-zeu zice
Să-l trăiască zice
Legată zice
Cu cercuri zice
Să ne ajungă zice
Pînă mercuri zice
Să fie cumătru zice
Cum de mînă zice

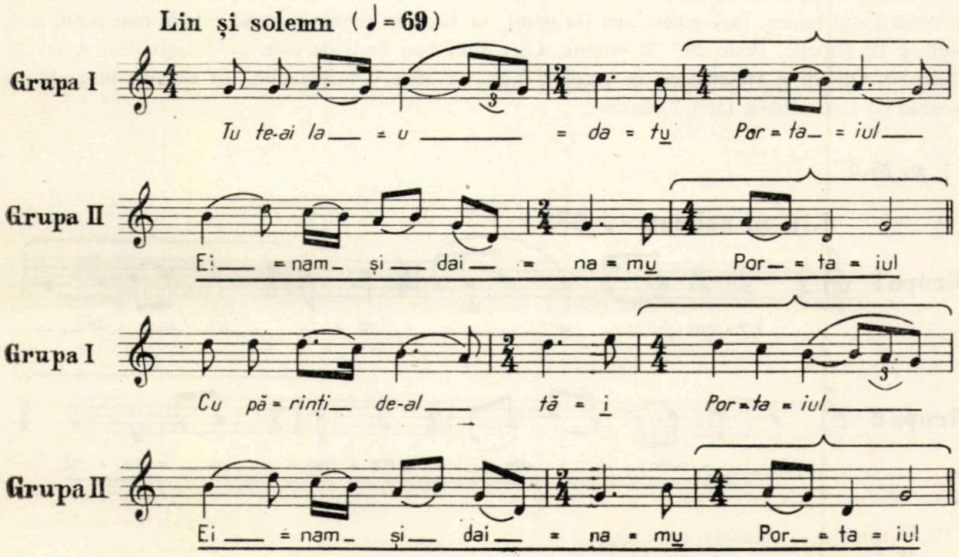
S-o prindă-n mînă zice
Să fie zice
De voie bună zice

Amândoi deodată cu glas mai nalt:

Și de sănătaace!...

Pun ciubăru pe masă naintea Nașului și încep pe rând a striga cinstele [cematilor]. Strigarea cinstelor să face la fel aici ca la casa mirelui cum vom vedea mai la urmă.

Joacă odată cu toți ca să aline mâncarea și pleacă la casa Mirelui.

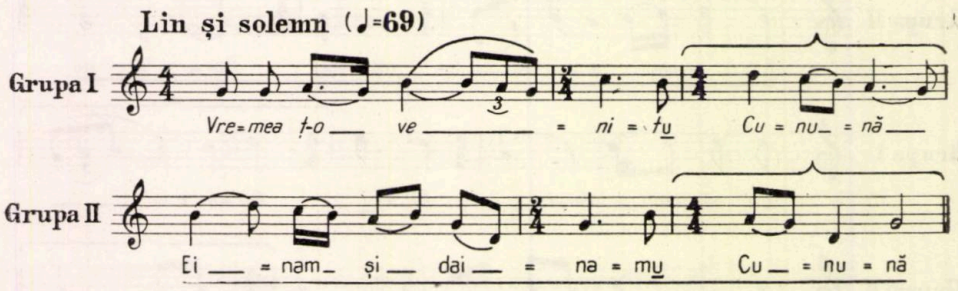
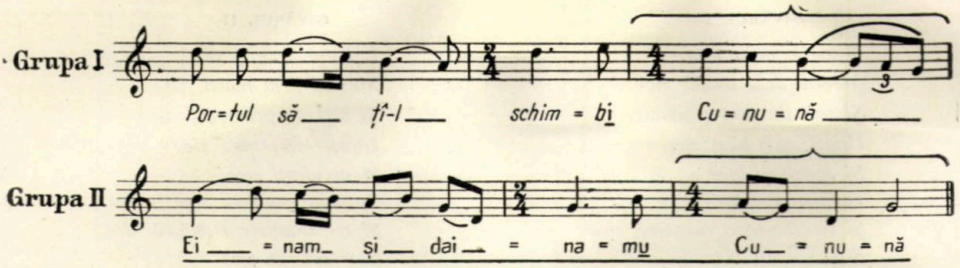
Iară să aprind 2 lumini asupra ușii și un copil ține de ușă. Cuscrii cu Tânăru și Cumetrii naintea lor zic un Tatăl nostru și Givării încep a cânta *Portaiul* pe melodia Einam și dainamu... pe două grupe:

GRUPA 1		GRUPA 2
Tu te-ai lăudatu	*Portaiul*	*Einam şi dainamu Portaiul*
Cu părinţi de-al tăi	,,	,,
Cu fraţiori de-al tăi	,,	,,
Că voi că d-aveţi	,,	,,
Portiţă de feru	,,	,,
Cu chei de oţelu	,,	,,
Că noi că d-avemu	,,	,,
Mirel tânărelu	,,	,,
Şi el că mi-ş d-are	,,	,,
Buzdugan de-aramă	,,	,,
Uşile-o lovi-re	,,	,,
Cheile-or sări-re	,,	,,
Şi te veseleşte	,,	,,
Cu mirel d-al tău	,,	,,

I. zice tecstu, II. după fiecare tecst Einam şi dainamu Portaiul.

Tânăru dă la copilul dela uşă vreo 5—10 lei. Aici se pune la uşă un frate sau soră, dacă are tânăra, dacă nu, pe alţii. [După ce] o plătit deschide şi pleacă, lăutaşii zic, nu mai stau, ies pe drum. Cemaţii miresei strigă după ea, să se uite napoi, mirele nu o lasă [ca] să nu semene copiii pe ei.

Încep a cânta ca mai nainte. *Ştii tu ce ţi-am spusu Cunună.*

Când ajung acasă la Socru mare aici îi aşteaptă muierile cu uiegile pline în drum, bine tomnite [31]. Şi ele cântă altă cântare, [*nerituală*] descântă [32], alta mai plânge. În curte iară masa cu ciubăru, supt masă o oală cu un ou, pe masă o pită cu sare. Socru mare vine şi ia pe mireasă de mînă şi pune pita în fruntea ei şi să întorc de trei ori pe lângă masă. A 3-a oară mireasa dă cu picioru şi sparge oala şi oul de supt masă. Asta înseamnă ca să nască copii uşor. Merg amîndoi în casă şi la toate fereştile. Şterge cu batista şi fereasta şi pe obraz ca să fie văzută bine (vezi Doamne de toată lumea). Vine la ciubăr pe masă şi stropeşte cum am scris mai nainte şi să spală toată lumea. Iară golesc apa [la pom], să bagă în luntru şi joacă odată, mai beau, mai vorbesc cu femeile. Peste 20—30 minute, Care sunt mai buni de cânt şi lăutaşii [ies] Afară la *Cloambă*. Givării şi Meseleucele or pregătit fuior, la Mire o brişcă bună ca să taie bine. Merg în grădină la o oltoaie tânără cântând.

Ex.Nr.6

[31] tomnite = săturate cu rachie
[32] descântă = a zice strigături

GRUPA I	GRUPA II
Vremea ți-o venitu Cunună	*Einam și dainamu Cunună*
Portul să ți-l schimbi Cunună	,,
Dela cel fetescu Cunună	,,
La cel nevestescu Nevastă	,, *Nevastă*
Să-l porți sănătoasă Nevastă	,, ,,

Când cântarea e pe la *Portul să ți-l schimbi*, Cloamba e învălită cu fuiorul și cu un balț și trasă până la Mireasă la cap. Mirele trage cu brișca cât poate [de tare] ca musai dintr'odată să o taie și cătă el so tragă cu brișca. Givărul prim ține cloamba la ea în cap învândăcită[33] cu balțul peste ochi să nu vadă până în cămară. Acolo o gătesc maseleucele îi pune conciul și o prefac Nevastă.

Acum așteaptă pe Cemații miresei, care cu toți trăbă să vină la casa mirelui să vadă Nevasta. Ei să numesc *Cerfari*. Aceștia își pregătesc 2 muți și iau câteva haine pentru mireasă și vin cu lăutașii zicând vreun marș. Vin în neorânduială în cete mai mici și chiar răzleți, cântă care ce-i place. Când ajung aproape Cuscrii tot ascultă după ei și ies în calea lor cu pârlău[34], cu maiu dela lemne, cu snopi de tulei. Ușile încuiate Și le zic să meargă mai departe că nu aici au treabă. Iară sare unul peste gard și deschide poarta la tăți, apoi larmă «să trăiască!» Întreabă Givărul că ce caută, ce or perdut? Spun ei că o miriasă frumoasă. Masa iară în ocol[35] cu ciubăru.

Givărul scoate altă Nevastă din cămară și le-o duce la ciubăr. Ei [*Cerfarii*] strigă: «Nu-i asta» și nu o lasă să stropească. Scoate alta tot la fel. A 3-a oară scoate pe Mireasă [iar] ei strigă: «Să trăiască!» Ea vine la masă stropește cruce și la spălat toată lumea și câte un leu de fiecare persoană de câte ori e spălăria. Aici să zice: «Eu dau puțin, D-zeu să deie mai mult și mai mult». Altu cam beut zice pe dos: «Eu dau mult, D-zău să deie puțin». Miriasa îi dă cu busuiocu în frunte și în ochi.

Gata spălăria, iară la oltoaie să golească apa, să ieie banii. Apoi intră în casă, Cerfarii sunt poftiți la masă. După mâncare pun ciubăru pe masă și începe strigatul cinstelor ca și dincolo. Mai întâi [a] Nașul[ui]. Toți Nașii fac un pom [de brad] pe care se pun aluaturi, zahăr, Goboane[36], mere și hîrtii colorate făcute frumos. Pe vârful lui o maramă sau o rochie frumoasă. Îl prind Givării în mână și încep a striga:

---

[33] învândăcită = învăluită
[34] pârlău = ciubăr mare în care se toarnă leșie caldă peste rufe
[35] ocol = curte
[36] goboane = bomboane

GIVĂRUL I	GIVĂRUL II
E bună masa zice	*E bună masa zice*
Meseni dela masă, zice	*Meseni dela masă, zice*
Şi toţi de prin casă zice	*Şi toţi de prin casă zice*
Uitaţi(-vă) bine zice	*Uitaţi(-vă) bine zice*
Şi ascultaţi zice	*Şi ascultaţi zice*
Domnul cumătru zice	*Domnul cumătru zice*
Şi cu Doamna cumătră zice	*Şi cu Doamna cumătră zice*
S-or socotit zice	*S-or socotit zice*
S-or bosocănit[37] *zice :*	*S-or bosoconit zice :*
« Haida babă zice	*« Haida babă zice*
Haida dragă zice	*Haida dragă zice*
Să facem zice	*Să facem zice*
Şi noi zice	*Şi noi zice*
O cinste zice	*O cinste zice*
Cu finii zice	*Cu finii zice*
Anoşti zice	*Anoşti zice*
Ş-or făcut zice	*Ş-or făcut zice*
Un pom zice	*Un pom zice*
Frumos zice	*Frumos zice*
Inpenat[38] *zice*	*Inpenat zice*
Pe el zice	*Pe el zice*
Mai este zice	*Mai este zice*
Nişte scorţişoare zice	*Nişte scorţişoare zice*
Să ne podim zice	*Să ne podim zice*
Gura cu el zice	*Gura cu el zice*
Pe vârful lui zice	*Pe vîrful lui zice*
Mai cinsteşte zice	*Mai cinsteşte zice*
Pe fina zice	*Pe fina zice*
Dumnelui zice	*Dumnelui zice*
Cu o maramă zice	*Cu o maramă zice*
Frumoasă zice	*Frumoasă zice*
S-o poarte zice	*S-o poarte zice*
Sănătoasă zice	*Sănătoasă zice*
Să fie tânără zice	*Să fie tânără zice*
Cum de mână zice	*Cum de mână zice*
S-o prindă'n mână zice	*S-o prindă'n mână zice*
Să-i fie de voie bună zice	*Să-i fie de voie bună zice*

Amândoi deodată cu glas nalt:
Şi sănătaace!
Tot Naşul aduce un colac cam 3—4 kil. şi iară îl strigă Givării în felul următor:

GIVĂRUL I	GIVĂRUL II
Tot bună masă, bună masă zice	*Tot bună masă, bună masă zice*
Meseni dela masă zice	*Meseni dela masă zice*
Şi oameni de prin casă zice	*Şi oameni de prin casă zice*

[37] bosocănit = sporovăit, vorbit
[38] înpenat = înflorit, împodobit

Uitați-(vă) bine zice
Și ascultați zice
Că vine binele zice
Ca Albinele zice
Da nu vine zice
Nici din munte zice
Nici din punte zice
Și vine zice
Dela oameni zice
De omenie zice
Spunem noi zice
Pe nume zice
Domnul Cumătru zice
Și cu Doamna Cumătră zice
Văzând bine zice
Că la fini zice
(A) Dumnelor zice
S-o adunat zice
Atîta lacustă zice
Și de pe la pustă zice
Și la aceștia zice
Trăbă zice
Mâncare zice
Și beutură zice
Așa dar zice
S-or socotit zice
S-or bosocănit zice
« Haida babă zice
Haida dragă zice
Să ajutăm zice
Pe fini zice
Anoști zice»
Și cinstesc zice
Un colac zice
Frumos zice
Impletit zice
Ca de cumătru mare zice
Gătit zice
Să fie zice
Tânării zice
Cum de mână zice
Să-l prindă'n mână zice
Să fie de voie bună zice

Uitați-(vă) bine zice
Și ascultați zice
Că vine binele zice
Ca Albinele zice
Da nu vine zice
Nici din munte zice
Nici din punte zice
Și vine zice
Dela oameni zice
De omenie zice
Spunem noi zice
Pe nume zice
Domnul Cumătru zice
Și cu Doamna Cumătră zice
Văzând bine zice
Că la fini zice
(A) Dumnelor zice
S-o adunat zice
Atîta lacustă zice
Și de pe la pustă zice
Și la aceștia zice
Trăbă zice
Mâncare zice
Și beutură zice
Așa dar zice
S-or socotit zice
S-or bosocănit zice:
« Haida babă zice
Haida dragă zice
Să ajutăm zice
Pe fini zice
Anoști zice»
Și cinstesc zice
Un colac zice
Frumos zice
Impletit zice
Ca de cumătru mare zice
Gătit zice
Să fie zice
Tânării zice
Cum de mână zice
Să-l prindă'n mână zice
Să fie de voie bună zice

Amândoi deodată cu glas nalt:

Și sănătaaace!

Mai aduce un tănieri cu brânză;

GIVĂRUL I

Tăt Domnul Cumătru zice
Cu Soţia Dumnelui zice
Cinstesc zice
Un tănieri zice
De brânză zice
De oi zice
Mulsă pe dinapoi zice
Ori de vaci
Mulsă zice
Printre craci zice
Să fie de vacă zice
Să fie de iapă zice
Numa la oaspeţi zice
Să le placă zice
Să le fie zice
De voie bună zice

GIVĂRUL II

Tăt Domnul Cumătru zice
Cu Soţia Dumnelui zice
Cinstesc zice
Un tănieri zice
De brânză zice
De oi zice
Mulsă pe dinapoi zice
Ori de vaci
Mulsă zice
Printre craci zice
Să fie de vacă zice
Să fie de iapă zice
Numa la oaspeţi zice
Să le placă zice
Să le fie zice
De voie bună zice

Amândoi ca mai nainte:

Şi sănătaaace!

Aduc altu tănieri cu Scorţişoare;

GIVĂRUL I

Iară şi iară zice
Tăt Domnul Cumătru zice
Şi cu Doamna Cumătră zice
Mai cinsteşte zice
Nişte scorţişoare zice
Să ne podim zice
Gura cu ele zice
Să ne fie zice
De voie bună zice

GIVĂRUL II

Iară şi iară zice
Tăt Domnul Cumătru zice
Şi cu Doamna Cumătră zice
Mai cinsteşte zice
Nişte scorţişoare zice
Să ne podim zice
Gura cu ele zice
Să ne fie zice
De voie bună zice

Amândoi ca mai nainte:

Şi sănătaaace!

Urmează o lopăciţă sau o coastă de porc Afumată.

GIVĂRUL I

Tăt Domnul cumătru zice
Şi cu Doamna cumătră zice
Ştind bine zice
Că la nunta bună zice
Mult om s-adună zice
Mai cinstesc zice
O harcă zice
De sub cotarcă zice
Ori un şold zice
De porc mort zice
Să mai fie zice

GIVĂRUL II

Tăt Domnul cumătru zice
Şi cu Doamna cumătră zice
Ştind bine zice
Că la nunta bună zice
Mult om s-adună zice
Mai cinstesc zice
O harcă zice
De sub cotarcă zice
Ori un şold zice
De porc mort zice
Să mai fie zice

Barim zice
Optzecișopt zice
Să ne fie zice
La toți zice
De voie bună zice

Barim zice
Optzecișopt zice
Să ne fie zice
La toți zice
De voie bună zice

Amândoi ca mai nainte :
Și sănătaaace!
Urmează bani cât are omul voie.

GIVĂRUL I

Tăt Domnul Cumătru zice
Văzând bine zice
Că la finii zice
Dumnelui zice
S-o'ntâmplat zice
Atâta zice
Celtuială zice
Cinstește zice
Pe finii zice
Dumnelui zice
Cu niște taleri zice
Frumoșei zice
Să-și cumpere zice
Tînării zice
Niște caișei zice
Frumoșei zice
Să-i prindă zice
La hinteu[39] *zice*
Să meargă zice
La Ilteu[40] *zice*
Să le fie zice
De voie bună zice
Și sănătaaace!

GIVĂRUL II

Tăt Domnul Cumătru zice
Văzând bine zice
Că la finii zice
Dumnelui zice
S-o'ntâmplat zice
Atâta zice
Celtuială zice
Cinstește zice
Pe finii zice
Dumnelui zice
Cu niște taleri zice
Frumoșei zice
Să-și cumpere zice
Tînării zice
Niște caișei zice
Frumoșei zice
Să-i prindă zice
La hinteu zice
Să meargă zice
La Ilteu zice
Să le fie zice
De voie bună zice
Și sănătaaace!

Urmează o litră de vinars caldă sau rece.

GIVĂRUL I

Tăt Domnul Cumătru zice
Ștind bine zice
Că la tâta om zice
Le mai trabă zice
Și beutură zice
Cât mai multă zice
Așa dară zice
Cinstește zice

GIVĂRUL II

Tăt Domnul Cumătru zice
Ștind bine zice
Că la tâta om zice
Le mai trăbă zice
Și beutură zice
Cât mai multă zice
Așa dară zice
Cinstește zice

[39] hinteu = căleașcă, trăsură domnească
[40] Ilteu = comună vecină

O buce zice
Cu rachie zice
Legată zice
Cu cercuri zice
Să ne ajungă zice
Până Mercuri zice
Să ne fie zice
De voie bună zice
Şi sănătaaace!

O buce zice
Cu rachie zice
Legată zice
Cu cercuri zice
Să ne ajungă zice
Până Mercuri zice
Să ne fie zice
De voie bună zice
Şi sănătaaace!

Răchia se goleşte în ciubăr dela toţi.

Cumătru e gata cu cinstea, urmează tăţi cemaţii pe rând, tăţi asemenea cinstesc numa Pom nu.

Cu ocazia strigărilor Givării nu uită să strecoare foarte subtil numele de batjocură (prolica) invitatului ca de pildă cocoş, căluş, ciocoi, pescăruş fără ca cineva să se supere şi toţi rîd admirînd spiritul Givărului.

La altul începe [aşa]:

GIVĂRUL I

Tacă rău zice
Ca pământul zice
Că vine binele zice
Ca albinele zice
Da nu vine zice
Nici din munte zice
Nici din punte zice
Şi vine zice
Dela oameni zice
De omenie zice
Spunem noi zice
Pe nume zice
N....N.... zice

GIVĂRUL II

Tacă rău zice
Ca pământul zice
Că vine binele zice
Ca albinele zice
Da nu vine zice
Nici din munte zice
Nici din punte zice
Şi vine zice
Dela oameni zice
De omenie zice
Spunem noi zice
Pe nume zice
N....N.... zice

sau

Având zice
Tânăra zice
Un niam[41] *zice*
Spunem noi zice
Pe nume zice...

Având zice
Tânăra zice
Un niam zice
Spunem noi zice
Pe nume zice...

Şi mai departe tăt ca mai sus la tăţi de rându până ce se gată tăt cu strigatul. Când e tăt gata Cinstele stau pe masă toate. Cumătru are drept să aleagă doi colaci care vrea. Ceialalţi are Gazda să depună 30—40 Lei pentru ei. Imparte [la] Givări care sunt mai frumoşi 3—4 colaci şi la lăutaşi, scorţişoare pe la toţi oaspeţii, pe la copii, pe la săraci la tăţi, restul să duce în cămară. Când sunt gata cu cinstele, cinsteşte soacra mică o chimeaşă la tânăr şi la toţi cuscrii câte un colac mai mic legat cu o batistă, care strigat merge tot asemenea cu celelalte, numai

GIVĂRUL I

E bună masă, bună masă zice
Meseni dela masă zice

GIVĂRUL II

E bună masă, bună masă zice
Meseni dela masă zice

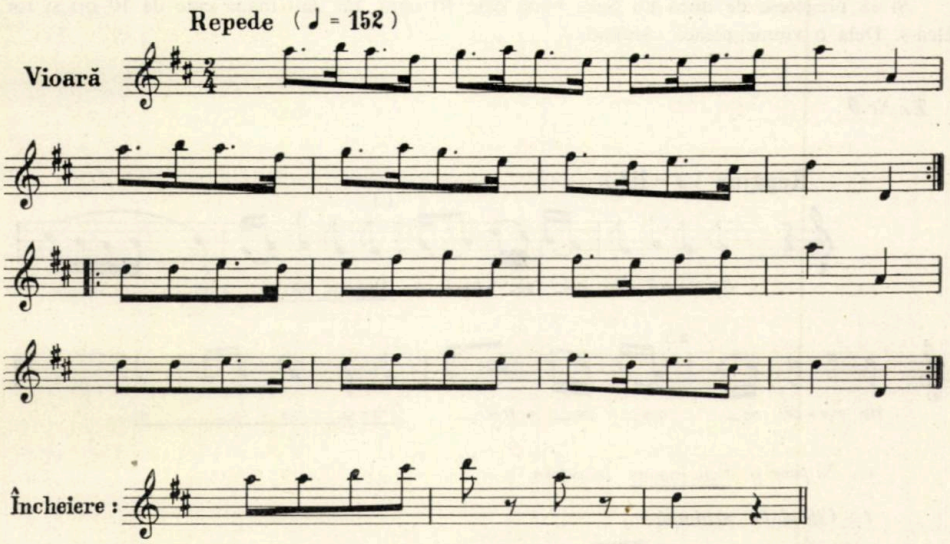
[41] niam = rudă

Și oameni de prin casă zice
Uitați-[vă] bine zice
Și ascultați zice
Soacra mică zice
Cinstește zice
Pe tânărul zice
Cu o chimeașă zice
Frumoasă zice
S-o poarte zice
Sănătos zice
Dară zice
Până zice
Nu o săruta-o zice
Nu i-am da-o zice
Dacă nu zice
Pe noi zice
Ne cheamă zice
Mihoc zice
Ș-o băgăm zice
Sub cojoc zice

Și oameni de prin casă zice
Uitați-(vă) bine zice
Și ascultați zice
Soacra mică zice
Cinstește zice
Pe tânărul zice
Cu o chimeașă zice
Frumoasă zice
S-o poarte zice
Sănătos zice
Dară zice
Până zice
Nu o săruta-o zice
Nu i-am da-o zice
Dacă nu zice
Pe noi zice
Ne cheamă zice
Mihoc zice
Ș-o băgăm zice
Sub cojoc zice.

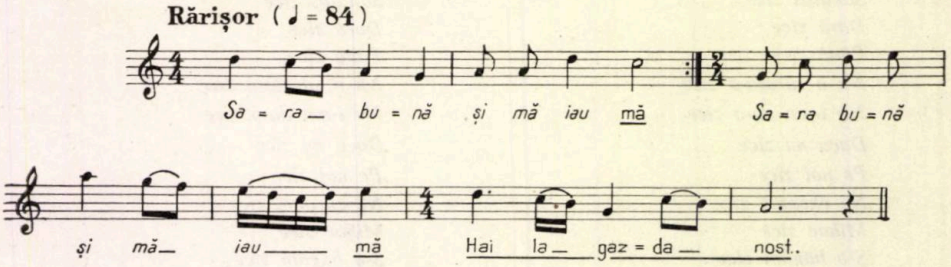
Trăbă să să sărute. Așa la tăți de rîndu și sărutatul. Vine jocul miresei. Giverii pun o farfurie cu apă și o lingură și o sticlă de jumătate deț[42] legată cu fomfiu. Care cum o jucat mireasa capătă un 1/2 deț de rachie. Pentru joc se plătește 5 lei de pereche fiindcă cei mai săraci

Ex.Nr.7

JOCUL MIRESII

[42] deț = 100 grame

joacă şi bărbatul şi femeia, care sunt mai avuţi joacă mai multe jocuri câte are voie. Nanaşul porunceşte şi gazda plăteşte. El poartă grija care câte jocuri au plătit atâtea se joace, el dă cu lingura pe tănieri sau pe grinzauă la casă cum erau atunci casele bătrâne joasă de ajungieai cu mâna la pod. Lăutaşii de ai dracului ce sunt se opresc fără poruncă ca se mai păcălească pe jucători [*aplicând încheierea mai de vreme şi chiar la mijlocul liniei molodice*].

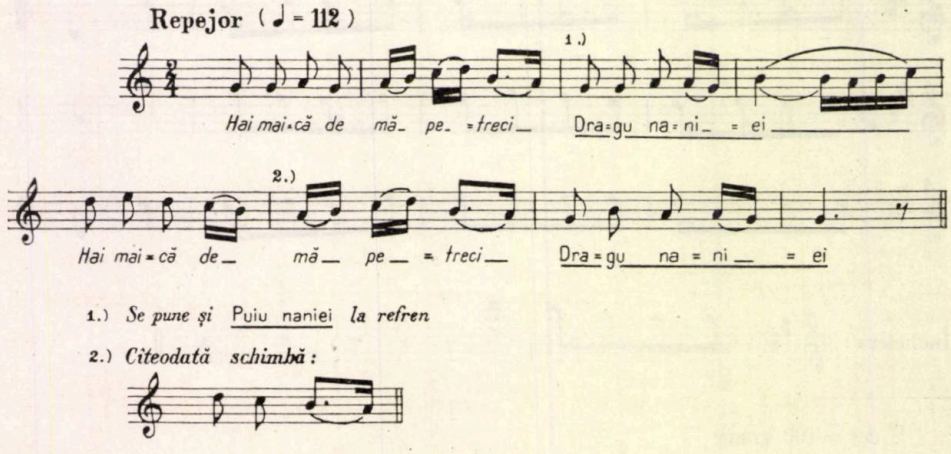
Tînărul joacă întâi apoi Naşii şi tăţi de rândul. Când e gata Cerfarii îi auzi cântând câte 4—5:

Ex.Nr.8

Sară bună şi mă iau
Nici aicia nu mai stau
Nu mai stau că nu mai beau
Nu mai beau că nu-mi mai dau
Nu-mi mai dau că nu mai au...
Du-mă Doamne deaicia (bis)

Dintre guguţii aiştia
Hai la gazda nost.
Că mă bat de mă omor (bis)
Pentru guguţele lor
Hai la gazda nost.

Şi să pregătesc de ducă tăt Sara bună câte 10 oară, tăt dau mâna câte de 10 ori şi tot aclea-s. Dela o vreme pleacă cântând:

Ex.Nr.9



1.) *Se pune şi* Puiu naniei *la refren*

2.) *Citeodată schimbă:*

Hai maică de mă petreci
Dragu naniei *sau* Puiu naniei *bis*
Până'n capătul grădinii
Dragu naniei
Că de-aclea mă duc cu strinii

Refren

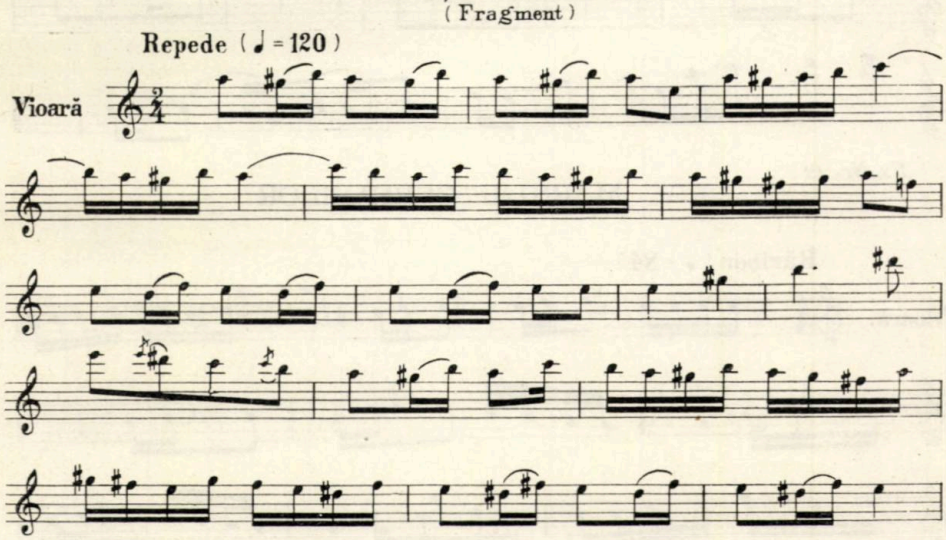
Petreacă-te soacră-ta
C-aceia-i măicuța ta
Petreacă-te socru tău
C-acela-i tăicuțul tău.
Plecai Maică dela tine
Inima mea ici rămâne
Și mi-o ține foarte bine (bis)
In pahar cu apă rece
De dorul meu că ți-a trece.

Tu mă vei tot aștepta
In tătă Duminica
Cu prânzuțul cald pe masă
Și cu apa rece-n vasă
Și cu-n măr galben în sân (bis)
Măru'n sân o putrezi
Prânzu'n masă s-o răci
Apa'n vase s-o'ncălzi
Și io tăt n'oi mai veni.

În continuare dăm marșurile care circulau între lăutașii din jur pe acea vreme (1900 — 1934) Ele se cântau pe drum. Interesant este cum ele au fost înțelese și transformate de lăutașii dela sate. — (N. N.)

Ex. Nr 10

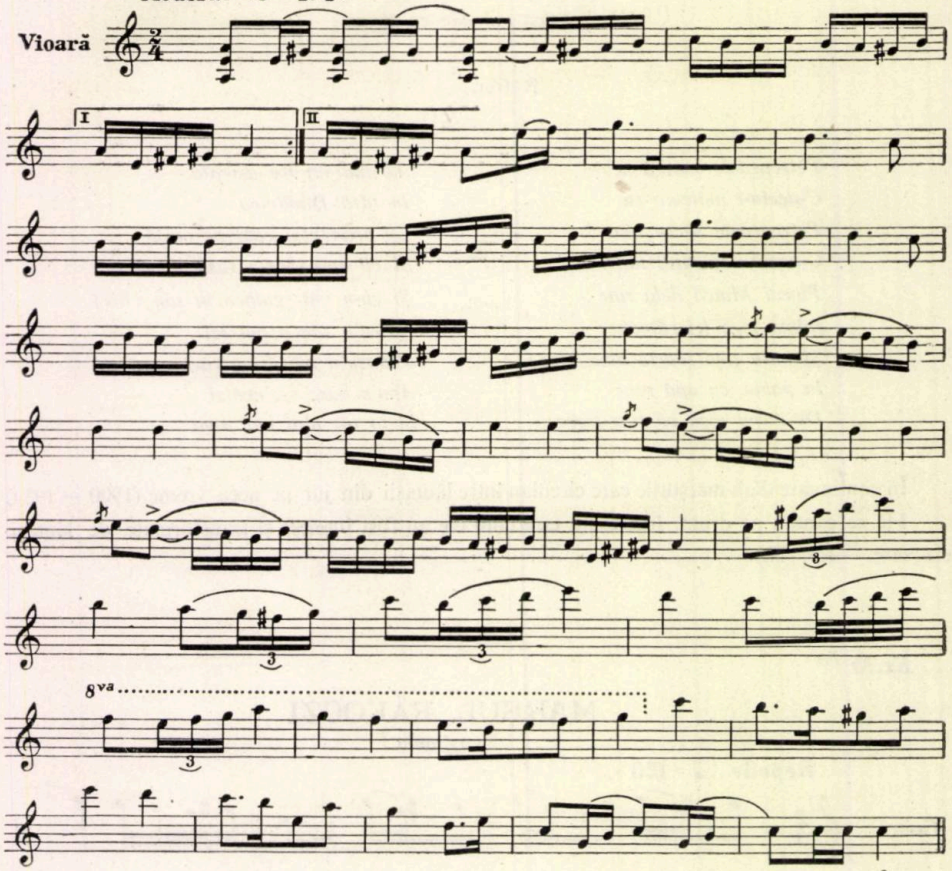
MARȘUL RÁKOCZI

(Fragment)

Ex.Nr. 11

MARȘ

Moderat (♩ = 104)

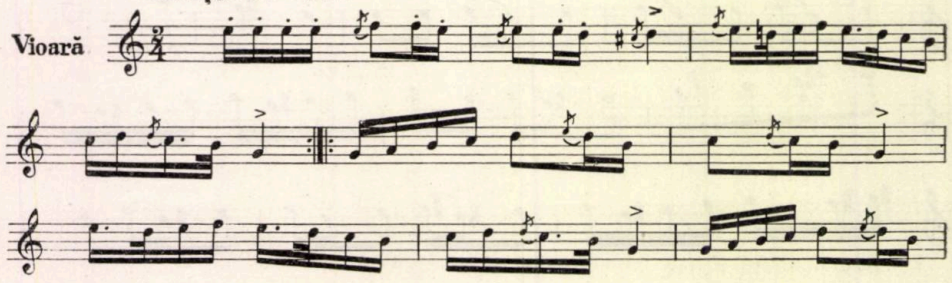
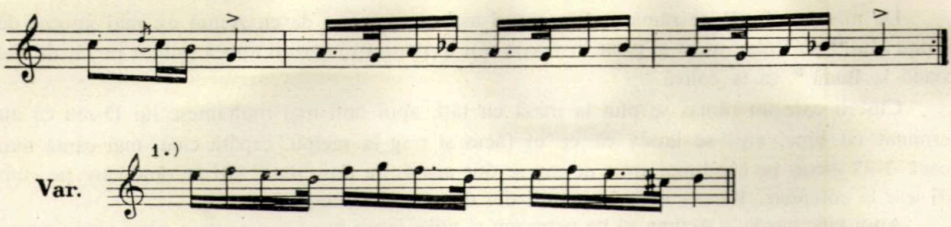
Vioară



Ex.Nr. 12

MARȘUL CERFARILOR

Rărișor (♩ = 84)

Vioară



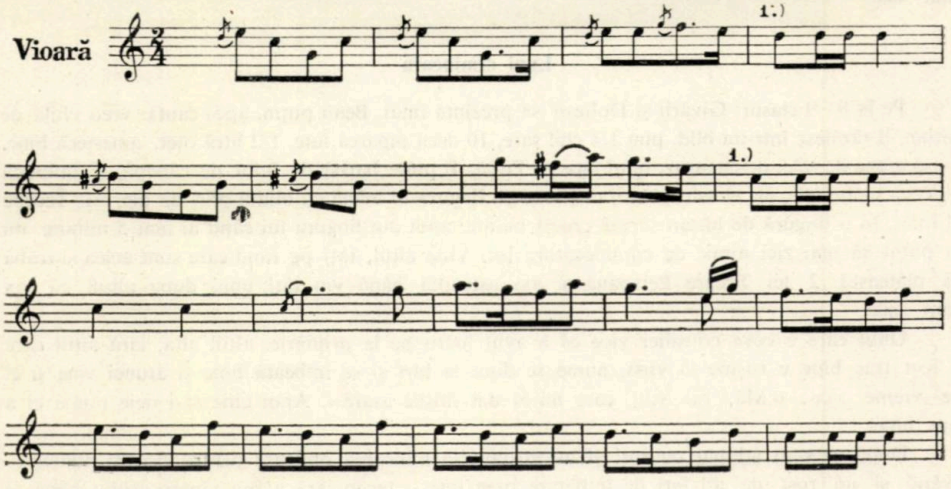
Var.

Ex.Nr. 13

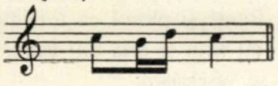
MARȘ

Moderat (♩ = 104)

Vioară



1.) Și așa:



Apoi alți cântă Hai maică de mă petreci, Dragu naniei, alți alte care cum îi place, aici nu mai poț face rînduială că tătă lumea e biată, cuscrii strigă pe iei să să mai uite napoi, « se semene copii pe noi» aceștia caută de drum mereu tăt trăgând unul de altul și mormăind. Cînd vin cerfari din banat [*sau vice versa*] dintre cuscrii care e mai a dracului se câștigă din vreme cu Mislic [43] și bagă prin uiegi și le dau să beie apoi se îmbată foarte rău. Acu nu mai se capătă și e bine că poate să fie periculos.

---

[43] mislic = otravă pentru a îmbăta peștii

De mâncare le dă ce rămâne dela cuscri aşa ca să scape de ei. Acum au mai apucat de le dau Mai [44] de Vulpe uscat şi pisat în vinars sau în mâncare, apoi îi apucă eşitura pe tăţ de fac coadă la Budă [45] ca la colivă.

Cuscrii care au rămas se pun la masă cu tăţi, apoi unii mai mulţămesc lui D-zeu că au terminat cu bine, alţii se laudă că ce or făcut şi trag la rachiu, capătă cină, mai cântă mai joacă 2—3 jocuri pe când mai amet de cap se duc acasă, nu tăţi odată, tăţi pe rând care pe cum [ii] iese la comănac. Rămîn numai niamuri din departe şi Lăutaşii.

Apoi vine gazda, « Acuma să ne petrecem şi noi », apoi beau şi povestesc până vine vremea de culcare. Face un aşternut pentru niamuri şi pentru ai lor pe lângă un părete, de altă parte pentru Lăutaşi. Tânării trebuie să se culce pe masa ceia lungă de 4 metri cu capul unul cătă altul cu lampa aprinsă. Apoi lăutaşi — firi-ar a Dracului — ştiţi cum sunt ei. Tăt să fac că dorm, îi mai umflă râsul, deloc se face ziuă şi « sus, că trăbă să măturăm ».

Babele dela oale au şi pus o căldare de rachie [la foc] pentru aceştia care-s pe aclea şi cum se spală pe ochi încep cu alduitúl de vinars.

Cerfarii care s-au dus (la casa miresei) tot aşa fac când ajung la gazda lor cum am scris mai sus.

Luni dimineaţa

Pe la 8—9 ciasuri Givării şi Dolieşii să prezintă întâi. Beau puţin, apoi caută vreo chilă de hirian, îl răzălesc într-un blid, pun 1/4 chil sare, 10 deca piparcă iute, 1/2 litră oţet, amestecă bine, fac o cruce de tulei de cucuruz, unul face pe Popă. Ii pune barbă de fuior de cânepă, îl îmbracă cu ceva haine rele, iar el aşteaptă cu crucia şi cu lingura în mână cu blidul plin de ale lui. Începe el întâi. Ia o lingură de hirian sărută crucia nainte, apoi din lingura lui când ai luat 5 minute nu ai putut să mai zici nimic de cuminecătura lui. Vine altul, tăţi pe rând care sunt aclea şi trăbă să plătească 2 lei fiecare Persoană şi aşa aşteaptă până vin tăţi unul după altul, că vin cam asilă.

Unul care e ceva consilier zice că a avut lucru pe la primărie, altul alta, iară altul care a fost tras bine e ruşine să vină, numa se duce la birt şi se îmbeată bine şi atunci vine şi el de vreme zice: « Mă, nu ştiu care mi-or dat mislic asară ». Apoi cine să-i deie numa el a tras bine.

După ce s-au adunat cu toţi şi au gustat din mîncarea obligată pentru fiecare nuntaş — având şi un rost de a-l feri de îmbătare prea iute — încep iară a bea vinars călduţ până se cuprind bine. Pregătesc în acest timp un mire şi o mireasă de ocazie, dintre doi mai nătărăi buni de şozenii [46] pe care îi îmbracă de râsul lumii cu cununi de pipărci coapte [ardei] pe la grumazi şi cu haine slabe [rupte] văpsiţi pe faţă îi pun în frunte şi pleacă cu toţi după nănaşi împreună cu lăutaşii huhurezând [chiuind] de să strânge tăt satu şi urlă tăţi cânii. Pe drum nătărăii fac fel de fel de şozănii ca să rădă lumea şi să se veselească.

Nănaşu îi aşteaptă tăt cu vinars cald, lăutaşii zic, uspătoii joacă câteva jocuri apoi pleacă înapoi cu Nănaşii. La casa socrului mare iară este masa în ocol şi fiecare trăbă să să spele lăsând să cadă în ciubăr bani mărunţi. Din aceşti bani care nu să mai dau miresei se cumpără ţucur (zahăr) şi se îndulceşte vinarsul pentru uspătoi.

Aici îi aşteaptă iară masa. Mirii stau la mijlocul mesei cu Naşii lângă ei. Naşu lângă fină şi Naşa lângă fin şi se ospătează. După masă nătărăii ies în frunte şi fac pe mirele şi mireasă şi să face iară giuruita (joc pentru bani). Banii iară pentru ţucur. Petrecerea continuă

[44] mai = ficat
[45] budă = hazna
[46] şozenii = glume, farse

până după miezu nopții când se dă cina. În timpul jocului Mireasa joacă numai cu mirele. După cină iară joc care ține până în zori când uspătoii se retrag spre sălașurile lor dorind mirilor multă sănătate și belșug.

A treia zi, Marți dimineața iară ca Luni asemeni care-s mai bețivi oțîră își fac cale pe ulița cu pricina pe lîngă casa mirilor, doară îi vede cineva ca să intre în vorbă, altu spune că nu găsește brișca [briceag] nu cumva o rămas pe acolo la nuntă (și el nici nu avea brișcă), iară altu cu altă pricină. Femeile urmează la fel una după alta ca să își găsească tănierele cu care au adus cinstea și uiegile, numa ca să-și facă de lucru și să intre în vorbă.

Socru și soacra văzînd că tăți sunt cam betegi[47] le mai încălzesc puțîn vinars din ce o mai rămas și veselia începe iară fără lăutași, dar dacă știe careva zice în fluieră e deajuns ca să se veselească din nou. În Dumineca ce vine Nănașii ceamă pe fini la ei și îi omenesc cu toate bunătățile.

Astfel se petrecea ospățu la Seliște dela începutul veacului și pînă cînd scriu aceste rînduri.

IOACHIM V. DRĂGOI

După cum se poate vedea din descrierea de mai sus toată ceremonia nunții se învîrte în jurul miresei, ea e în centrul acțiunii, rolul mirelui fiind mai șters.

Nunta nu-i decît un teatru popular cînd solemn, cînd vesel însoțit de cîntece și jocuri.

Nunta din 1919. În față se poate vedea Ioachim Drăgoi cu micul său taraf țărănesc.

[47] betegi = bolnavi, mahmuri

Mireasa nu apare ca o victimă a căsniciei ce o aşteaptă, transformînd nunta într-o bocire pentru viaţa viitoare (cum se face în alte părţi ale ţării). Aici ea e proslăvită într-un cadru solemn şi vesel şi dacă se strecoară puţină amărăciune este pentru despărţirea de casă şi ai săi.

Nunta se desfăşoară la fel şi în satele vecine şi chiar mai îndepărtate de pe valea Mureşului, spre nord către Crişul Alb, şi în regiunea Hunedoara pînă la Ilia numai marşurile şi cîntecele nerituale sînt altele.

СВАДЬБА В СЕЛИШТЕ

Свадьбе предшествует сватовство; сватают отец с сыном. После сговора, во время которого обсуждается и приданое, следует обручение в доме невесты. Через две-три недели, в течение которых обе семьи готовят все нужное, имеет место свадьба, начинающаяся всегда в воскресенье и продолжающаяся два-три дня.

Начиная со сватовства и до конца свадьбы, с одной и другой стороны выполняется целый ряд магических обрядов, которые должны принести счастье молодым. Но с другой стороны, не отсутствуют и злонамеренные сплетни с целью расторгнуть помолвку.

Накануне свадьбы двое дружек ходят приглашать семьи друзей и родственников. Они держат при этом традиционную речь, а их угощают напитками из фляжек с узким горлышком с тем, чтобы пить было труднее. Посаженный отец и гости готовят свадебные подарки: коровай, копченое свиное сало, брынзу, тарелку хвороста (печения), литр сливянки и деньги. Посаженный готовит кроме того елку, украшенную хворостом, сладостями и яблоками.

В воскресенье утром посаженный, жених и двое тысяцких, дружки и другие приглашенные мужчины (из женщин только две, которые должны помогать невесте) отправляются с музыкой в дом невесты. Там им сперва чинят всевозможные символические препятствия, затем передают им невесту после обрядового мытья рук и покрывания невесты, с которой они отправляются в церковь на венчание. Покрывание невесты и все передвижения свадебного поезда: в церковь и из церкви, из родительского дома в дом жениха, как и обряд превращения девушки в молодуху сопровождаются обрядовыми песнями, отмечающими различные фазы церемонии.

После угощения гостей жениха в доме невесты, они вместе с невестой отправляются в дом жениха. После мытья рук, выливания воды, срезания ветки, на которой должна быть закреплена кичка, невеста превратилась в молодуху. Теперь невестины гости приходят в дом жениха, чтобы посмотреть на новую молодуху.

Когда подают на стол, оба тысяцких объявляют какие подарки получила невеста, начиная с подарка посаженного. Подарки относятся в кладовую, после того как часть их была оставлена для посаженного, тысяцких и лэутаров. Затем имеет место пляска невесты за деньги. Суммы устанавливает посаженный для каждого гостя, сопровождая свои слова ударами ложкой по тарелке. После окончания пляски, гости невесты отправляются в ее родительский дом, где продолжается пир. Оставшиеся жениховы гости еще пируют и пляшут, после чего расходятся по домам. Молодых укладывают на длинный стол головой к голове при зажженной лампе.

В понедельник утром гости опять собираются как в доме жениха, так и невесты, где пьют, едят и пляшут до поздней ночи. Все это сопровождается шутками, прибаутками и пародированием вчерашней церемонии.

Итак свадьба в Селиште является поводом к пированию. Это театральное действо—иногда торжественное, иногда веселое—сопровождается песнями и плясками.

WEDDING IN SELISTE

This is a description of a wedding celebrated in Seliste, a village situated in the south-western part of Roumania. Its special interest resides in the fact that it is related by a peasant of this village, a fiddle player in his spare time, who having participated in hundreds of bridal ceremonies, is perfectly familiar with the wedding customs which he narrates in his own, colourful words.

The wedding proper is preceded by the wooing of the bride, which is carried out by the young man and his father. Both call upon the girl's parents, and if their consent is obtained, her dowry is instantly discussed. Shortly after, the engagement is celebrated at the girl's home. The wedding follows two or three weeks later, which time is employed to prepare the feast. The ceremony is always celebrated on Sunday and lasts two to three days.

From the first day of the suit till the wedding ceremonial is over, magic charms are incessantly performed by both families to bring happiness and abundance to the young couple. Concomitantly slander is spread around by malevolent people eager to prevent the marriage.

The day before the wedding, two *doliesi* (men entrusted with the invitation of the guests) go from house to house to invite the relatives and friends. They deliver a special traditional speech, called *oraţia*, and hold out to the prospective guests a small-necked wooden gourd-shaped flask, filled with brandy, from which the liquid is meant to flow slowly.

The godfather (who in Roumania sponsors not only infants at their baptism but also the bride and bridegroom at their marriage) and the guests prepare the wedding presents: a crown-shaped loaf of bread, a gammon of bacon, cheese, a plate of *minciunele* (kind of fritters), a pint of plum brandy and money. The sponsor further offers a fir-tree adorned with little cakes, candies and apples.

On Sunday morning, the sponsor, the bridegroom, two *givari* (masters of ceremonies who direct the entertainment at the wedding, and ensure the fulfilment of all the various customs), the *doliesi* and other male guests (two young matrons, who assist the bride during the bridal ceremony, are the only women to accompany the men) go to the bride's home, preceded by the fiddlers. There they have to overcome various symbolical obstacles, to conquer the bride. After the ritual washing of the hands, follows the veiling of the bride, after which the whole company leaves for church for the religious ceremony. Beginning with the veiling of the bride, the procession to and from church, the bride's departure from her home, and the procession to the bridegroom's house, and ending with the moment the bride changes her maiden condition into that of a married woman, the ritual songs are constantly performed, underlining the various phases of the wedding ceremonial.

When the "*cuscri*" (the bridegroom's guests) have partaken of the meal served at the bride's house, they return with the young pair to the bridegroom's house. After the ritual washing of the hands, the shedding of the water at the roots of a young tree, and the cutting of a twig, round which the hair of the new spouse is wound (the hair tied up in a bun is the distinctive sign of womanhood), the bride is declared a married woman. Meantime the bride's guests make their return call at the bridegroom's house to see the bride in her new apparel.

When dinner has been served, the bride's gifts are "cried out" by the two masters of ceremonies, beginning with the sponsor's presents. The gifts are carried to the spare room, after retaining part of them for the sponsor, the masters of ceremonies and the fiddlers. This done, the bride's money-dance begins. Everybody, young or old, male or female, may dance with the

bride, provided he or she pay for it. The sponsor decides how long each dance is to last, marking the end of the dance by tapping his spoon against a plate. When the dance is over, the bride's guests return to their own hosts in the village and continue the feast there, whilst the bridegroom's guests remain, dance and enjoy themselves, till they also leave and return to their own houses. The bridal pair lie down on a long table, the crown of their heads touching each other in the middle of the table, their feet stretched out toward the end. The lamp remains alight.

Monday morning, the guests gather again both at the bridegroom's and the bride's house, where they continue to eat, drink, dance and enjoy themselves till late at night. Jokes are made, the wedding ceremony is parodied.

In conclusion, a wedding in Seliste is an opportunity for amusement, as well as a display —sometimes solemn, sometimes full of fun — of traditional songs and dances.

CINTECELE POLIFONICE AROMINE

GEORGE MARCU

Institutul de Folclor a întreprins mai multe cercetări şi culegeri de cîntece şi jocuri la populaţia aromînă stabilită în ţară. Aceşti aromîni, macedo-romîni sau macedoneni, cum sînt numiţi de obicei, au ajuns aci ca emigranţi, după cum se ştie, între anii 1925—1931 şi au fost colonizaţi în Dobrogea. Astăzi cea mai mare parte dintre ei sînt stabiliţi în fostele judeţe Constanţa şi Tulcea şi numai o mică parte în Bărăgan şi Banat. În toate aceste regiuni, ei locuiesc în grupuri mai mari sau mai mici, în comune sau sate, la un loc cu alte naţionalităţi. Ocupaţia lor de bază este agricultura şi oieritul. O altă parte din această populaţie aromînă este stabilită în diferite oraşe. Cercetările întreprinse dovedesc că atît cei dela ţară cît şi cei de la oraş — dintre aceştia mai ales cei în vîrstă — îşi păstrează cea mai mare parte din datinile şi obiceiurile cu care au venit aici.

În ceea ce priveşte muzica lor populară, aromînii cîntă aproape toate cîntecele în grup, fie omofonic fie polifonic, spre deosebire de ceilalţi romîni care cîntă individual, cu excepţia bineînţeles a colindelor, iar în unele părţi şi a cîntecelor de înmormîntare şi de nuntă care sînt cîntate în grup, dar totdeauna omofonic. Pentru acest considerent, am socotit că este bine să facem cunoscut în articolul de faţă felul în care sînt executate cîntecele populare aromîne, dînd cîteva exemple din repertoriul lor.

Ţinem să precizăm că nu urmărim să facem o analiză adîncită a polifoniei care rezultă din felul cum cîntă aromînii. Aceasta constituie o problemă aparte asupra căreia vom reveni cu altă ocazie.

Studiind şi analizînd cîntatul în grup la aromîni, am ajuns la concluzia că există două feluri de execuţie bine definite: unul — cel mai răspîndit — poate fi întîlnit la aromînii originari din Grecia, Iugoslavia şi Bulgaria, iar al doila la aromînii fîrşeroţi originari din Albania şi nord-vestul Greciei. Aceste două feluri de execuţie reprezintă două tipuri de polifonie, pe care vom căuta să le analizăm şi să le caracterizăm sumar în cuprinsul acestui articol. Înainte însă de a trece la aceasta, vom încerca să arătăm în cîteva cuvinte felul cum cîntă aromînii.

În general, ei cîntă în grup, fie omofonic fie polifonic. Sînt şi cazuri însă cînd unele cîntece, executate de obicei în grup, să fie cîntate individual. În această situaţie se află mai ales cîntecele «cîrvînăreşti» — ale cărăuşilor — şi unele cîntece «picurăreşti» — ale păstorilor — cîntate aici în ţară mai ales de către cei mai în vîrstă care au trăit o bună parte din viaţa lor în părţile macedonene.

Altă caracteristică a felului de execuţie aromîn este cîntatul antifonic. În deosebi cîntecele de joc sînt cîntate în felul acesta de jucătorii înşişi. Explicaţia adaptării acestui fel de execuţie ar fi următoarea: participanţii la joc cîntă alternativ în timp ce joacă. Se obişnuieşte ca primii care încep să cînte să fie cei din capul horii. Aceeaşi strofă, sau cea următoare, este reluată de grupul al doilea. În felul acesta se dezvoltă invers proporţional şi dinamica coregrafică:

grupului care tace îi este mai uşor să execute figurile de virtuozitate, în timp ce grupul care cîntă, joacă cu paşi mai potoliţi, concentrîndu-şi toată atenţia asupra cîntecului. Există deci un fel de «antifonie» ca să spunem aşa, şi în joc, prin alternarea succesivă a celor două faze de joc la cele două grupuri.

S-ar putea afirma că originea execuţiei antifonice a cîntecelor propriu zise este de căutat tot în dans, din care s-a desprins cu timpul. De data aceasta, interpreţii cînd cîntă stau jos împărţiţi — în vederea execuţiei — în două grupuri. Primul grup cîntă strofa întîia care este reluată apoi de grupul al doilea. Cîntecul se desfăşoară în felul acesta pînă la sfîrşit. Adaptarea acestui procedeu de execuţie se datoreşte pe de o parte faptului că oferă grupurilor posibilitatea de a-şi odihni vocile, iar pe de altă parte faptului că dă posibilitatea aceloraşi grupuri să se întreacă în a cînta cît mai frumos.

La aromîni nu întîlnim strigături în timpul cîntatului, aşa cum se întîlneşte frecvent la romîni. Totuşi unii cîntăreţi, impresionaţi de conţinutul textului sau de felul execuţiei, se manifestă exclamînd interjecţii ca: «bo-bo-bo» sau «le-le-le», la sfîrşitul strofei sau a cîntecului, contribuind prin aceasta şi mai mult la mobilizarea şi stimularea cîntăreţilor de a cînta cu mai mult avînt.

În timpul cîntatului, în aproape toate genurile cîntecului popular aromîn, versurile sînt însoţite de interjecţii ca: *aide*, *lele*, *more*, *moi*, *lai*, *o*, etc. Aceste interjecţii sînt întrebuinţate uneori ca exclamări cîntate; de cele mai multe ori însă sînt întrebuinţate de cîntăreţi ca să completeze unele goluri ale rîndului melodic, cînd acesta este mai mare decît versul. Pentru acelaşi considerent, se întîmplă ca un cuvînt să fie cîntat pe jumătate, apoi reluat în întregime. Cele mai multe interjecţii, precum şi cuvinte cîntate pe jumătate şi reluate imediat, le întîlnim la cîntecele polifonice ale aromînilor fîrşeroţi. Aceasta se datoreşte pe de o parte formei arhitectonice a melodiei cîntecelor fîrşeroteşti, iar pe de altă parte faptului că cei doi cîntăreţi crează şi introduc mai totdeauna, în timpul cîntatului, elemente melodice noi cărora trebuie să li se aplice text.

O altă caracteristică interesantă a cîntecelor populare aromîne — atît lirice, care sînt cîntate liber şi rar, cît şi de joc, executate în tempo mişcat — o constituie frecventele alunecări pe diferite intervale, asemănătoare celor pe care le auzim la cimpoi. Aceste alunecări răpesc din durata sunetelor de la care pornesc.

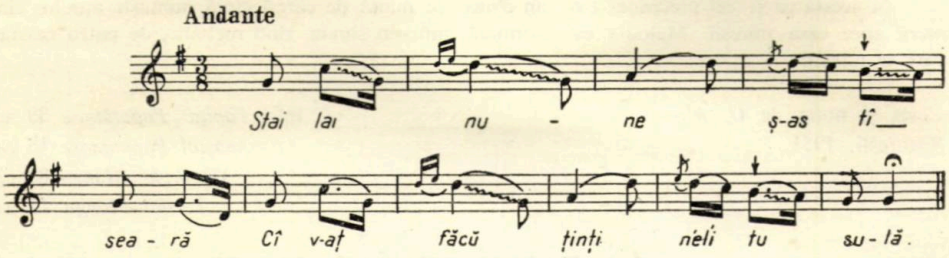
Am arătat mai sus că aromînii cîntă în grup, omofonic şi polifonic. Se întîmplă deseori — nu însă la aromînii fîrşeroţi — că acelaşi cîntec cîntat omofonic să fie cîntat şi polifonic. În decursul cîntatului, majoritatea grupului susţine melodia propriu zisă a cîntecului, iar cîţiva din grup se desprind cîntînd contra-melodii. Unii dintre aceştia cîntă o pedală care se schimbă pe fundamentală sau pe treapta a doua, iar alţii urcă cu o terţă, cvartă sau cvintă deasupra melodiei propriu zisă. În felul acesta cîntecul este cîntat pe trei voci. La sfîrşitul strofei — uneori chiar al frazei muzicale — termină cu toţii la unison.

Multe cîntece populare aromîne, din categoria acestei polifonii, se cîntă pe două voci. Majoritatea interpreţilor cîntă melodia propriu zisă, iar cei cu voci mai grave cîntă o pedală pe fundamentală cu deplasări pe treptele vecine deasupra şi dedesubt. Se întîmplă des ca acelaşi cîntec executat pe trei voci, să fie cîntat şi pe două voci. Aşa dar execuţia pe două sau trei voci depinde de componenţii grupului şi de simţul artistic cu care sînt înzestraţi. Acest fel de a cînta poate fi numit *polifonie spontană*, întrucît, deşi tradiţional, nu are decît o organizare rudimentară. Din descrierea făcută mai sus, din exemplele pe care le dăm mai jos şi din analiza acestora, se vede că acest fel de polifonie ia naştere atunci cînd în grupul respectiv există cîntăreţi înzestraţi cu simţ artistic mai dezvoltat. Aceştia cîntă în mod spontan altceva decît melodia propriu zisă a cîntecului.

Iată trei cîntece de la aromînii din Macedonia grecească, regiunea Pindului, cîntate omofonic de către un grup de informatori, originari din părţile acelea.

Cules şi notat de *G. Marcu*,
Bucureşti, 1951.

Inf.: *Faniţa Papatanase* 39 ani
Apostol Papatanase 46 ani
Gheorghe Mangu 33 ani

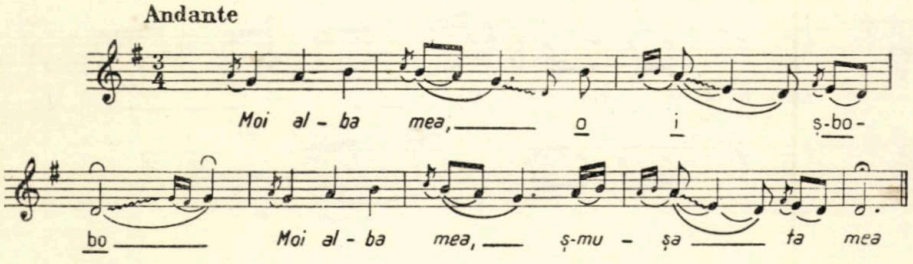
CÎNDU FUDZI NUNLU

Stai lai nume
S-astă seară,
Cî va-ţi facŭ
Tinţi n'el'i tu sulă

Stai mă naşule
Şi astă seară,
C-am să-ţi fac
Cinci miei la frigare.

Cîntecul aparţine ritualului de nuntă, fiind cîntat de nuntaşi dimineaţa, la sfîrşitul nunţii cînd pleacă naşul. Melodia este formată dintr-un rînd melodic de cinci măsuri, care se repetă.

Cules şi notat de *G. Marcu*,
Bucureşti, 1951.

Inf.: *Teodor Mangu* 42 ani
Gheorghe Mangu 33 an
Apostol Papatănase 46 an

MOI ALBA MEA

— Moi alba mea, oi ş-bobo
Moi alba mea, ş-muşata mea
Ia dzî-l'i afendutu-is-ti da,

— Afendu-n'iŭ, oi ş-bobo
Afendu-n'iŭ, ciuflichia' ş-da
S-mini marata, nu mi da.
— Ia dzî-l'i a dadî-tai s-ti da,
— Ma dadî mea pîrţia' ş-da

Măi alba mea, vai şi auleu
Măi alba mea şi frumoasa mea
Ia zi-i lui taică tu să mi te dea

— Taic-al meu, vai şi auleu
Taic-al meu averea îşi dă
Şi pe mine sărmana, nu mă dă.
— Ia zi-i maică-tii să mi te dea,
— Dar maica mea zestrea îşi dă

S-mini marata, nu mi da.
— Ia dzi-l'i fratitu-i s-ti da,
— Ma frati-n'iŭ cupia' ș-da
S-mini marata nu mi da.

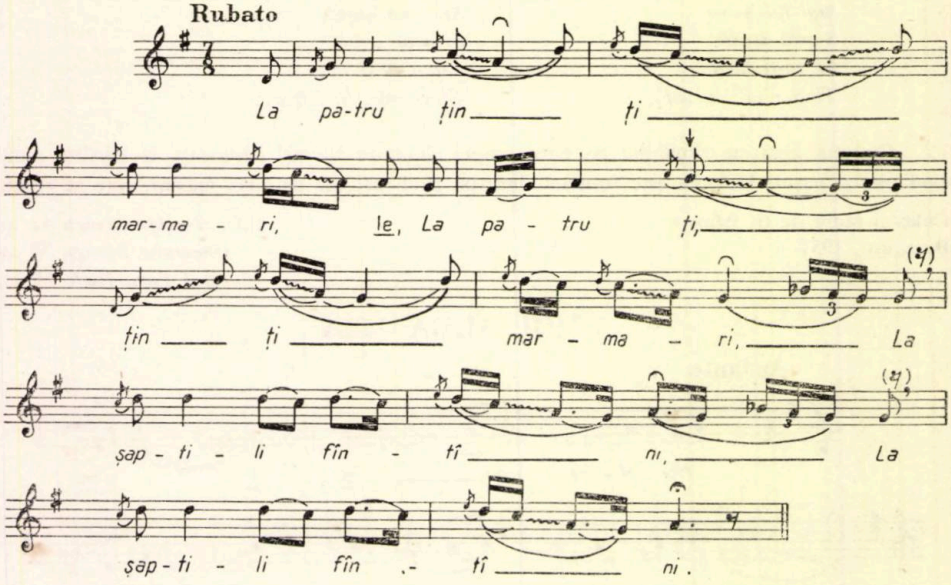
Și pe mine sărmana nu mă dă.
— Ia zi-i lui frate-tu să mi te dea,
— Dar frate-meu turma de oi își dă
Și pe mine sărmana, nu mă dă.

Și acesta ca și cel precedent este un cîntec de nuntă pe care-l cîntă nuntașii mirelui cînd merg spre casa miresii. Melodia este formată dintr-un singur rînd melodic, de patru măsuri, care se repetă.

Cules și notat de *G. Marcu*,
București, 1951.

Inf.: *Fanița Papatănase* 39 ani
Apostol Papatănase 48 ani
Gheorghe Mangu 33 ani
Teodor Mangu 42 ani

LA PATRU-ȚINȚI MARMARI



La patru-ținți marmari, le
La patru-ținți marmari,
La șaptili fîntîni
La șaptili fîntîni.

Aclo iu-și doarmi fiata mea
Singură și-isusită.
— Ia scoală, scoală fiata mea
Ia scoală si-n'i ti spel'i,
Cî ia iu v'inŭ cuscril'i s-ti l'ia
Cuscril'i și gambrolu.

La patru cinci marmore, le,
La patru cinci marmore,
La șapte fîntîni
La șapte fîntîni,

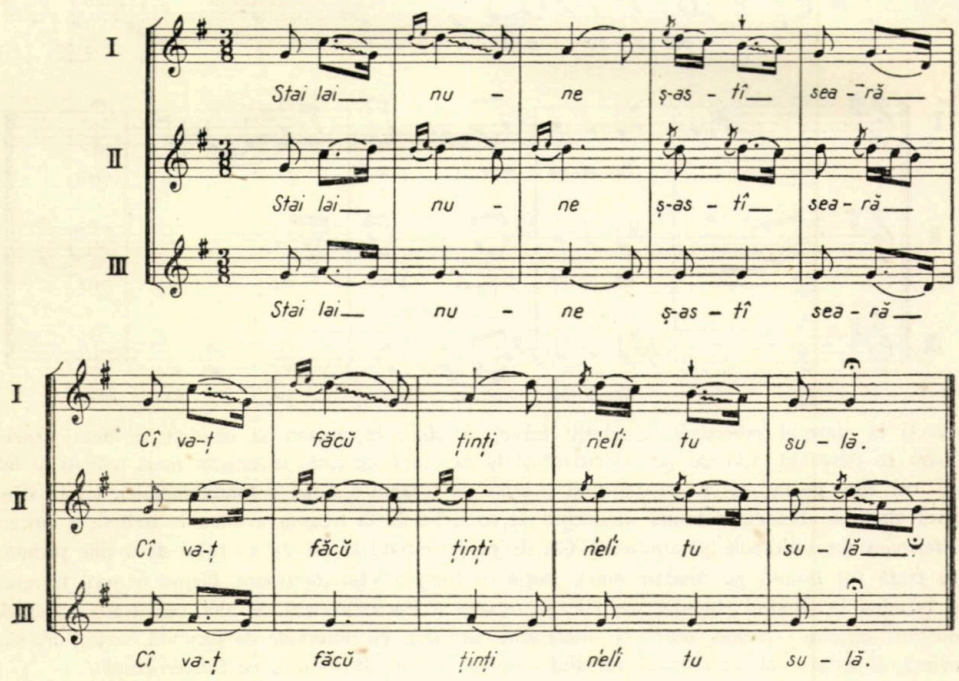
Acolo unde doarme fata mea
Singură și logodită.
— Ia scoală, scoală fata mea,
Ia scoală să mi te speli,
Căci iată vin cuscrii să te ia
Cuscrii și mirele.

Este tot un cîntec ritual de nuntă pe care îl cîntă nuntaşii miresii — în special femeile şi fetele — cînd îmbracă mireasa şi în clipa cînd trebuie să sosească nuntaşii mirelui s-o ia.

Dăm mai departe aceleaşi trei cîntece executate de către aceiaşi informatori, de data aceasta însă polifonic. Le vom analiza pe fiecare în parte. Menţionăm că la toate exemplele ce vom da, melodia propriu zisă se găseşte pe portativul I. Pe portativul II şi III sînt notate celelalte voci care apar în timpul execuţiei.

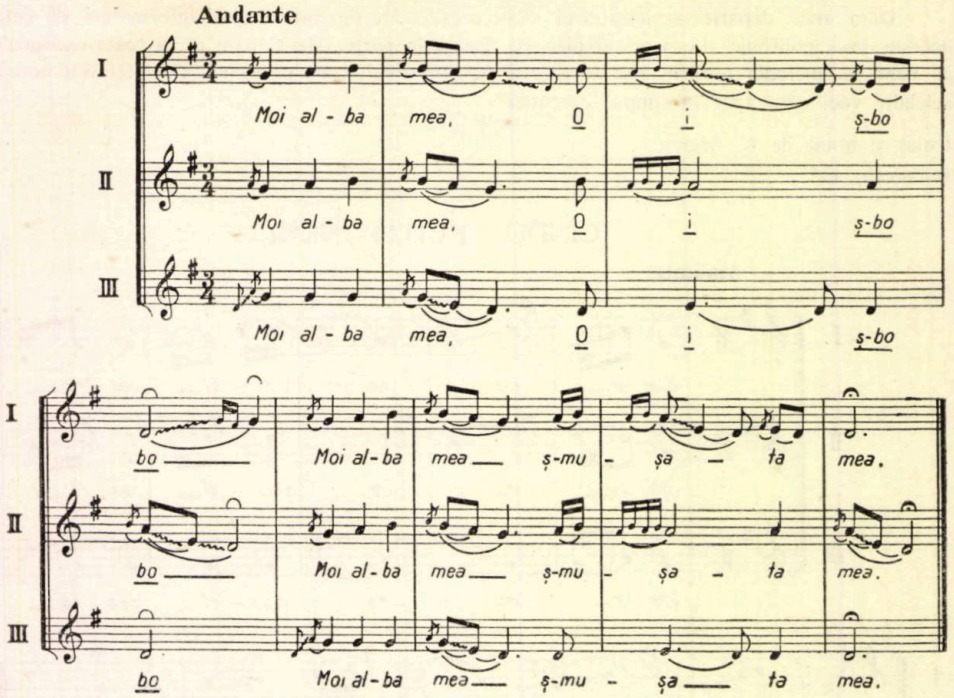
Cules şi notat de *G. Marcu*,
Bucureşti, 1951.

CÎNDU FUDZI NUNLU

Andante

Din notaţie se vede că interpreţii încep să cînte la unison despărţindu-se imediat la nota următoare. Cei de pe portativul al II-lea tind să cînte aproape tot timpul pe dominantă. Uneori se întîlnesc pe aceleaşi trepte cu cei de pe portativul I, însă de cele mai multe ori cîntă pe diferite trepte. Pe portativul al III-lea este notată melodia cîntată de cei cu voci grave. Ei cîntă tot timpul un bas ce se schimbă de pe fundamentală pe treapta a II-a, cu unele alunecări pe trapta a V-a inferioară. Toate vocile cîntă în acelaşi ritm pe melodii diferite, dînd naştere unor acorduri de secundă, terţă, cvartă şi cvintă. Cele mai multe alunecări — portamente — le face vocea I-a (melodia propriu zisă), iar vocea de pe portativul al II-lea alunecă şi ea odată la ultima măsură. La sfîrşitul fiecărei strofe, termină cu toţii la unison, cîntînd nota finală lung.

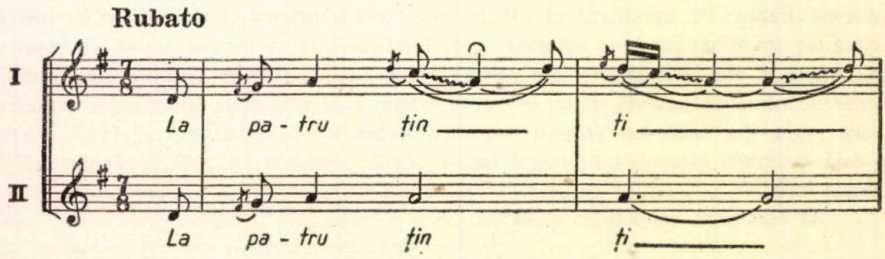
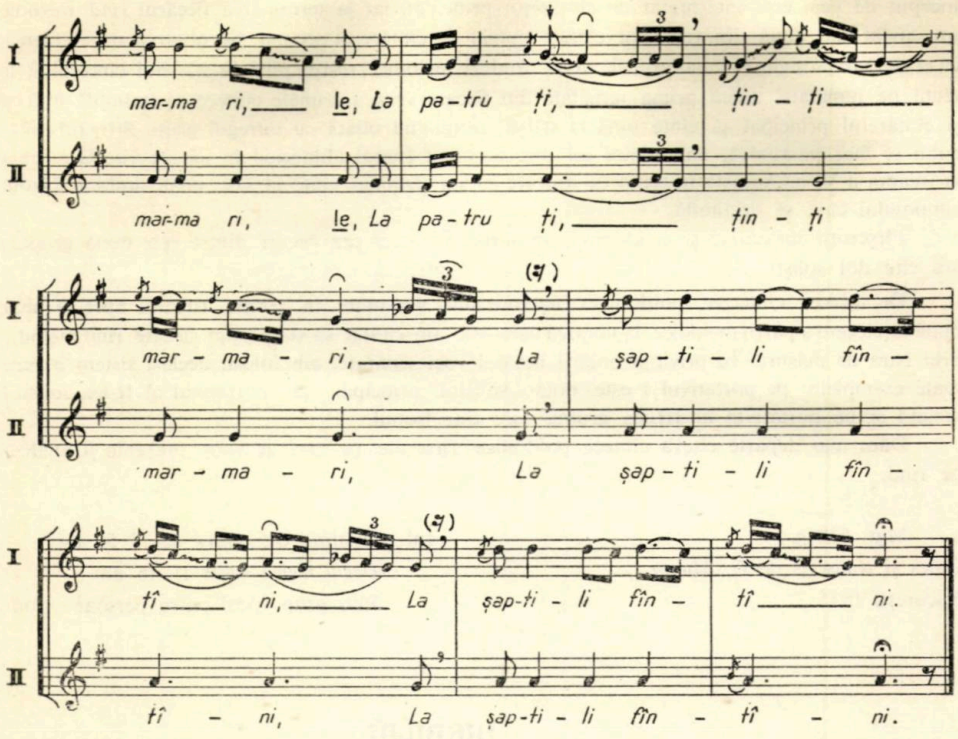
Să vedem cea de a doua melodie.

Cules şi notat de *G. Marcu*,
Bucureşti, 1951.

MOI ALBA MEA

Ca şi la cîntecul precedent, cîntăreţii încep să cînte la unison şi imediat la nota următoare se desprind. Cei de pe portativul al II-lea, după ce cîntă la unison două măsuri la fel cu cei din portativul I, se desprind şi cîntă pe treapta a doua a fundamentalei, iar la sfîrşitul rîndului melodic termină alunecînd în coborîre de la treapta a doua la treapta a cincea inferioară (vezi ultimele două măsuri). Cei de pe portativul al III-lea au rolul de a ţine pedala. Ei cîntă tot timpul pe fundamentală, puţin pe treapta VI-a inferioară, făcînd o mică trecere, şi termină la sfîrşitul rîndului melodic pe treapta a V-a inferioară. Şi aici, cele trei voci cîntă melodii diferite — creînd acorduri interesante formate pe intervale de secundă, terţă, cvartă, cvintă, şi sextă — iar la sfîrşitul versului termină cu toţii la unison, pe fundamentală.

Iată şi cel de al treilea exemplu.

Cules şi notat de *G. Marcu*,
Bucureşti, 1951.

LA PATRU-ŢINŢI MARMARI

Exemplul de față este cîntat pe două voci. Melodia propriu zisă este mai ornamentată decît celelalte și cu dese portamente. Toate acestea sînt executate de către interpreți într-un ritm foarte viu. Vocea a II-a cîntă tot timpul pe fundamentală și pe treapta a II-a. Cele două grupuri încep să cînte la unison, iar la jumătatea a doua a primei măsuri se desprind. În decursul cîntatului cele două voci cîntă tot timpul două melodii, diferite, dînd naștere unor acorduri de secundă, terță, cvartă și cvintă. Se observă de asemenea, că cele două voci se întîlnesc la fiecare sfîrșit de rînd melodic pe aceeași treaptă, iar la sfîrșitul strofei termină cu toții la unison pe treapta a II-a a fundamentalei, cîntată lung.

Să vedem mai departe cum se prezintă polifonia aromînilor fîrșeroți.

Spre deosebire de polifonia cîntecelor prezentate mai înainte, aceea a aromînilor fîrșeroți este ordonată. La aceștia cîntatul în grup este generalizat și tradițional. Ei își iubesc cîntecul foarte mult și îl execută cu o pasiune adîncă, cu un desăvîrșit simț armonic, cu o rară măestrie și originalitate. Cum cîntă aromînii fîrșeroți ? Melodia cîntecului este susținută tot timpul de doi cîntăreți principali, pe care i-am putea numi soliști prim și secund, restul grupului acompaniindu-i. Cîntecul este început solo de cîntărețul principal, iar pe la jumătatea sau sfîrșitul primului vers — cîte odată chiar la începutul versului următor — intră și cîntărețul secund cu altă melodie. Odată cu el intră și restul grupului care acompaniază pe cei doi cîntăreți, susținînd isonul cu vocala *e*, pe tonică, în tot timpul cîntatului. Cei doi cîntăreți sînt aleși din grup, fiind întotdeauna cunoscuți ca buni interpreți. Între melodiile celor doi soliști apar intervale de secundă, terță, cvartă, cvintă, etc. De multe ori, ca să deie cîntecului executat efecte sonore mai reușite, ei se iau la întrecere să creeze sau să improvizeze motive melodice noi. De menționat că fiecare

început de vers este interpretat de cîntăreţul principal, iar la terminarea fiecărui rînd melodic un cuvînt sau două din vers sînt cîntate numai de cîntăreţul secund. Se observă de asemenea că el cîntă în întregime numai primele două rînduri melodice, restul, pînă la sfîrşitul cîntecului, le cîntă pe jumătate, adică prima jumătate din fiecare vers. La unele cîntece se întîmplă însă ca şi cîntăreţul principal să cînte pînă la sfîrşit, terminînd odată cu întregul grup. Sfîrşitul cîntecului se face pe tonică, unii dintre cei care au ţinut isonul alunecînd în jos pe vocala *e*, pînă la treapta a VI-a. Aceasta în semn de uşurare că s-a terminat cîntecul sau poate imitînd bîzoiu cimpoiului cînd se dezumflă.

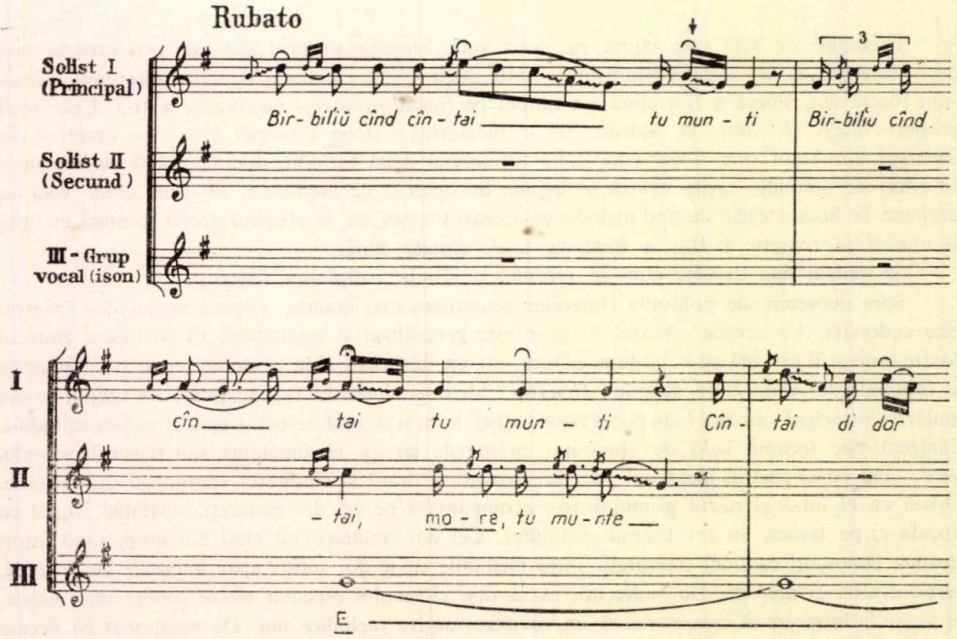
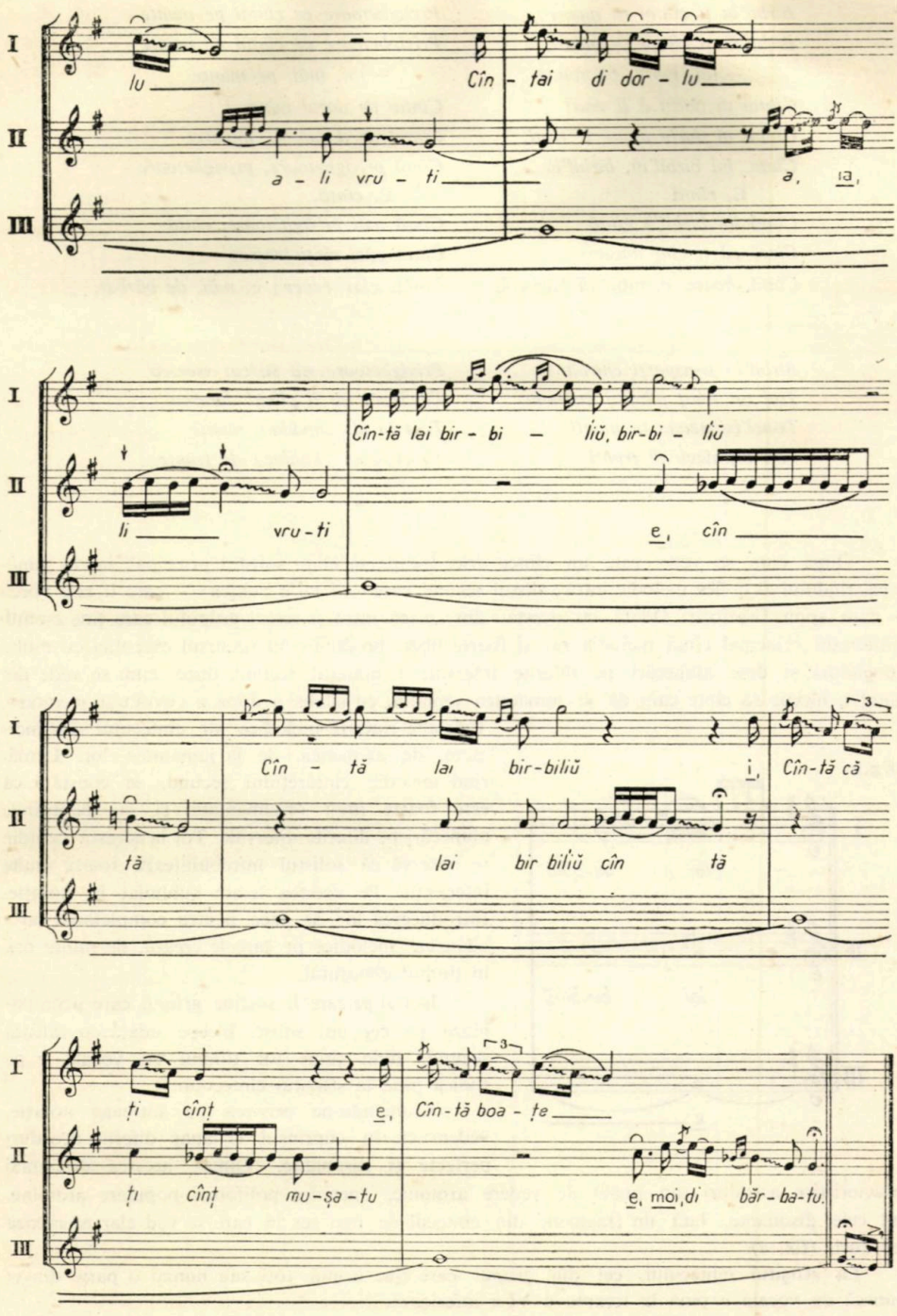
Fîrşeroţii obişnuiesc şi ei să cînte antifonic. În acest caz fiecare dintre cele două grupuri are cîte doi solişti.

De obicei cîntecele polifonice fîrşerote sînt executate în tempo rubato. Spre o mai bună înţelegere a părţii melodice, la notarea acestora, am căutat să despărţim fiecare rînd melodic prin bara de măsură. În privinţa notării fiecărei voci separate, am folosit acelaşi sistem pentru toate exemplele: pe portativul I este notat solistul principal, pe portativul al II-lea solistul secund şi pe portativul al III-lea grupul care ţine isonul.

Dăm mai departe cîteva cîntece polifonice fîrşerote pe care le vom prezenta şi analiza pe rînd.

Mgt. 638 g.
Cules şi transcris de *G. Marcu*
Bucureşti 1955

Inf.: *Aristide Caramitru* sol. I 50 ani
Deciu Celea solist II 46 ani
Plus grup vocal patru persoane ison.

BIRBILÍŬ

I
II
III
lu
Cîn - tai di dor - lu
a - li vru - ti
a, ia,
Cîn-tă lai bir - bi - liŭ, bir-bi - liŭ
li vru-ti
e, cîn
Cîn - tă lai bir-biliŭ i, Cîn-tă că
tă lai bir biliŭ cîn tă
3
ți cînț e, Cîn-tă boa - țe
ți cînț mu-șa-tu
e, moi di băr-ba-tu.

Birbil'iŭ ţi cîntai tu munti
Birbil'iŭ ţi cîntai tu munti,
— tai, more, tu munte
Cîntai di dorlu a li vruti
Cîntai di dorlu a, ia, *li vruti,*
Cîntă, lai birbil'iŭ, birbil'iŭ
E, *cîntă*
Cîntă lai birbil'ŭ cîntă
Cîntă că ţi cînţ muşatŭ
Cîntă, boaţe, e, moi, *di bărbatŭ.*

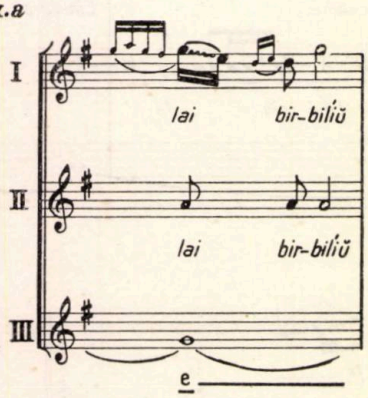
Privighetoare ce cîntai pe munte
Privighetoare ce cîntai pe munte
— tai, măi, pe munte
Cîntai de dorul mîndrei
Cîntai de dorul, ia, *mîndrei*
Cîntă privighetoare, privighetoare
E, *cîntă,*
Cîntă măi privighetoare, cîntă
Cîntă căci cînţi frumos
Cîntă, glas (voce) e, *măi, de bărbat.*

Birbil'iŭ si-asparsi chirolu
Tini tut ma-ţ plînitzi caimolu,
Ti-ncl'isi neaua tu munti
Tini capidanu di frunti.

Privighetoare s-a stricat vremea
Tu, însă, tot îi plîngi durerea
Te-a închis zăpada-n munte
Tu capidan (haiduc) de frunte.

După cum se vede, este un cîntec liric. Începe să cînte solistul principal, iar la jumătatea rîndului al doilea melodic intră solistul secund care «l'i tal'e boaţea» — care îi taie vocea — cum spun fîrşeroţii. Odată cu acesta din urmă intră şi restul grupului care ţine isonul. Cîntăreţul principal cîntă melodia rar şi foarte liber, brodînd-o în decursul execuţiei cu multe apogiaturi şi dese alunecări pe diferite intervale. Cîntăreţul secund, după cum se vede din notaţie, începe să cînte cam de la jumătatea versului, cu silaba a doua a cuvîntului «cîntai».

Celelalte rînduri melodice ale cîntecului sînt începute, de asemenea, de la jumătatea lor. Urmărind melodia cîntăreţului secund, se constată că este foarte mult ornamentată şi cu nelipsitele alunecări pe diferite intervale. Tot la această melodie se observă că solistul întrebuinţează foarte multe interjecţii. Pe acestea le-am subliniat în notaţie. Introducerea lor se face pentru completarea unor adausuri melodice pe care le crează, de multe ori, în timpul cîntatului.

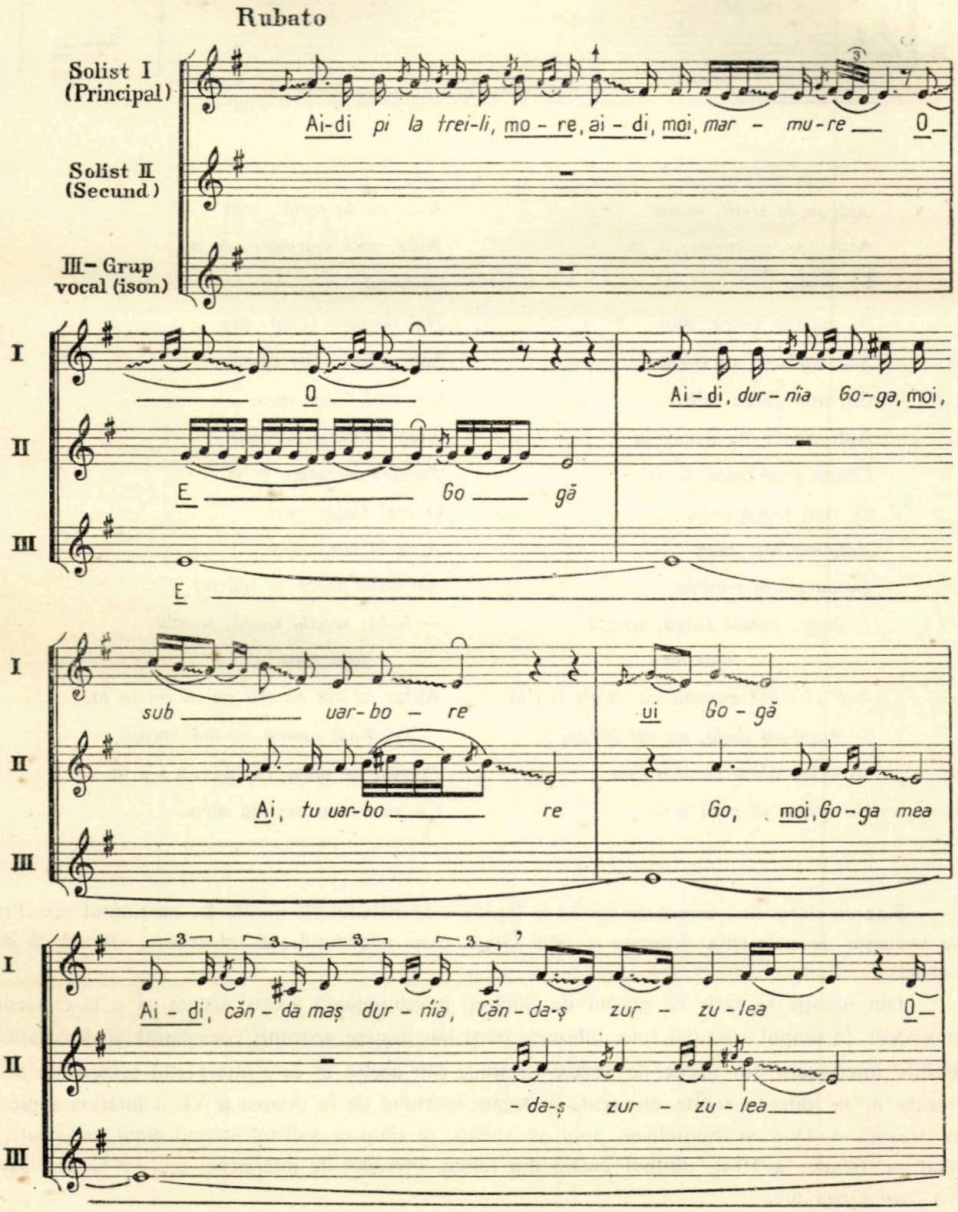
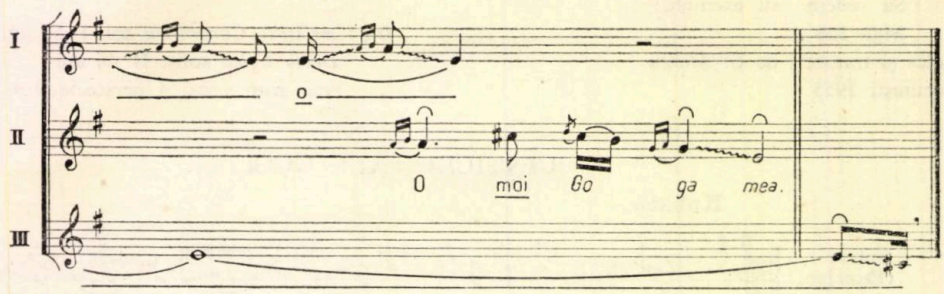
Ex.a

Isonul pe care îl susţine grupul care acompaniază pe cei doi solişti începe odată cu solistul secund, fiind ţinut tot timpul cu vocala *e* pe tonică pînă la sfîrşitul cîntecului.

Aruncîndu-ne privirea pe întreaga notaţie, vedem că în cuprinsul ei apar diferite acorduri perfecte şi disonante. Dintre acestea cele mai caracteristice acorduri din punct de vedere armonic, specifice polifoniei populare aromîne, sînt cele disonante. Iată un fragment din cîntecul de mai sus în care se văd clar asemenea acorduri. (Ex. a)

La sfîrşitul cîntecului, cei din grupul care ţine isonul, toţi sau numai o parte din ei alunecă cu vocala *e* pînă la treapta a VI-a inferioară.

Să vedem alt exemplu:
Mgt. 368 d.
Cules și transcris de *G. Marcu*
București 1955

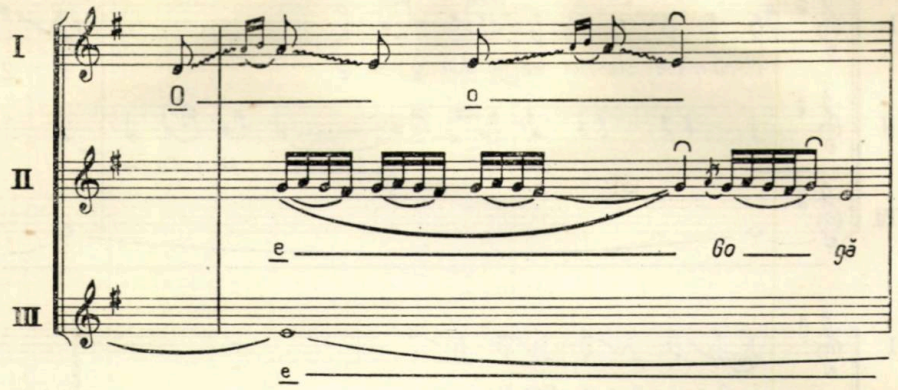
Inf.: *Aristide Caramitru* sol. I 50 ani
Deciu Celea solist II 46 ani
Plus grup vocal 4 persoane ison.

CÎNTICLU ALI GOGÎ

Aidi pi la treili, more,
Aidi moi *marmore*, o, o,
E, *Gogă*,
Ai *durn'ia Goga*, moi
Sub uarbore, ui *Gogă*
Go, moi *Goga mea.*
Aidi *cănda ma ş-durn'ia*
Cănda ş-zurzulea, o, o,
O, moi *Goga mea.*
Aide-n v'isŭ videa
Corba cînda s-mîrta,
— Aide, *scoală Gogă, scoală*
fiata mea
Aidi cî v'inŭ cuscrili ca să-n'i ti l'ia
— Alasă-mi dado, nu mi cîrtea,
'Nchisea n'ica ca si-u l'ea
Cu şcreta di paia mea.

Aida *pe la treile*, măi
Aida, *măi marmore*, o, o,
E, *Gogă*,
Hai dormea Goga, măi
Sub arbore, vai *Gogă*
Go, măi *Goga mea.*
Aida *parcă-şi dormea*
Parcă-ş huzurea, o, o,
O măi *Goga mea.*
Aida în vis vedea
Sărmana parcă se mărita
— Aida, *scoală Gogă, scoală*
fata mea
Aida, *că vin cuscrii ca să mi te ia,*
— Lasă-mă mamă nu mă necăji,
Pregăteşte mica (soră) ca s-o ia
Cu nefericita zestrea mea.

Este un cîntec liric care pare a avea o legătură cu ritualul de nuntă. În conţinutul textului se vorbeşte de nefericita dragoste a fetei Goga, care, adormind sub un arbore, visează că se mărită.

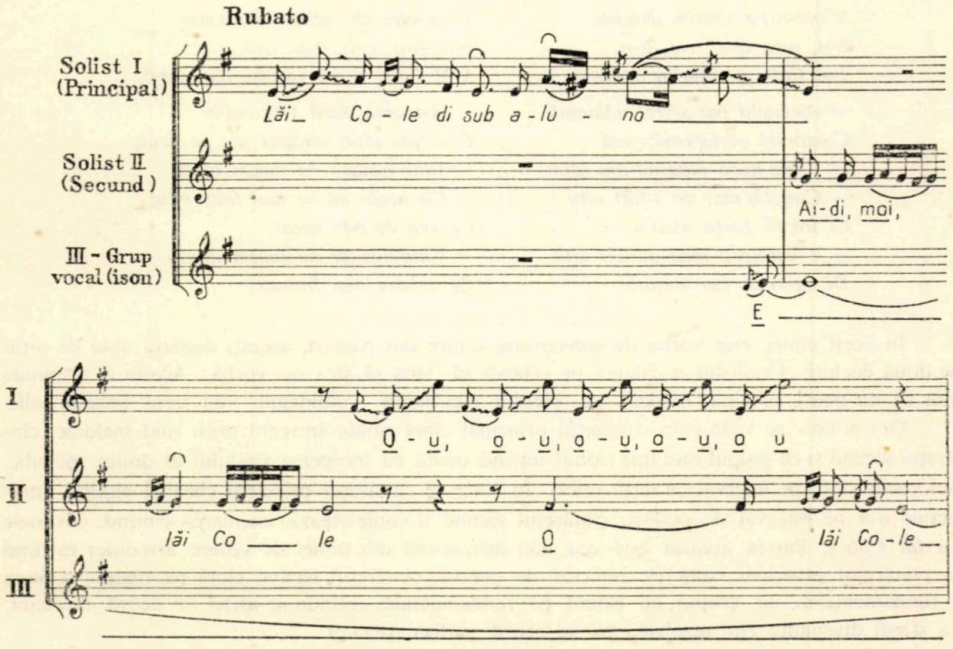
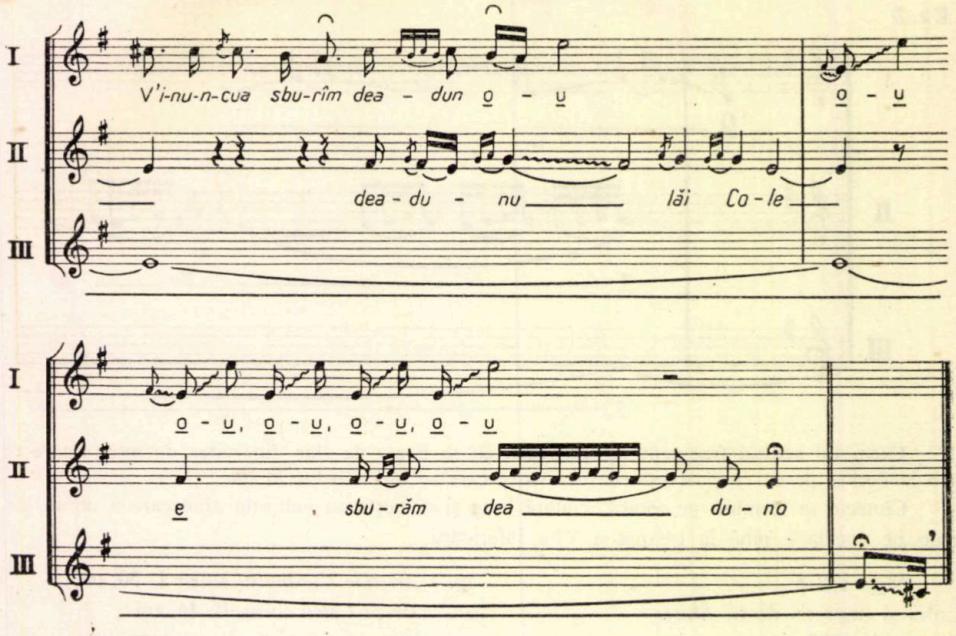
Din notaţie se vede că grupul de cîntăreţi întrebuinţează acelaşi sistem ca şi la cîntecul precedent. În timpul execuţiei, între diferitele părţi iau naştere acorduri consonante şi dizonante. Părţile interesante din punct de vedere armonic sînt acelea în care interpretul principal cîntă vocala *o*, pe diferite trepte alunecate şi legate, pornind de la treapta a VII-a inferioară pînă la treapta a IV-a şi oprindu-se apoi pe tonică, în timp ce solistul secund cîntă melismatic, axat pe treapta a III-a, ultimul cuvînt din refren, precedat de interjecţie, ca: « *e* Gogă » sau « *o, moi* Goga mea ».

Ex. b

Exemplul acestui fragment ne ilustrează cît se poate de clar libertatea de interpretare ce şi-o ia fiecare parte, ca şi acordurile de cvartă care se văd din loc în loc.

Cîntecul se termină pe tonică, cîntată lung şi sfîrşeşte cu nelipsita alunecare a unora din grup pe vocala *e* pînă la treapta a VI-a inferioară.

Mgt. 638 c
Cules şi transcris de *G. Marcu*
Bucureşti, 1955

Inf.: *Aristide Caramitru* solist I 50 ani
Deciu Celea solist II 46 ani
Plus grup vocal, 4 persoane ison.

CÎNTICLU AL COLE



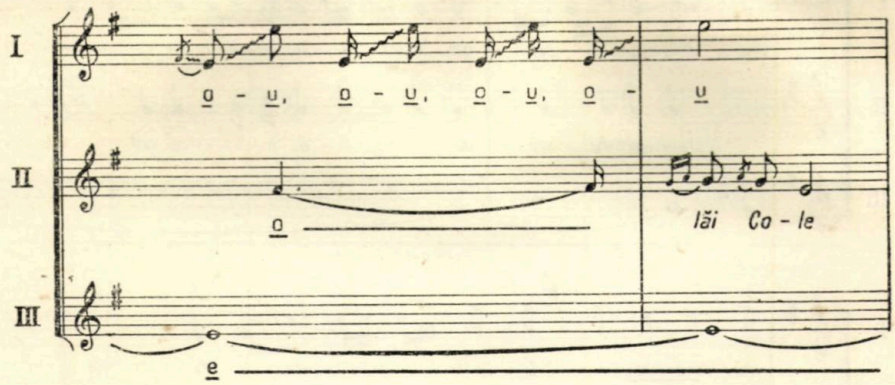
— Lai Cole di sub aluno,
o-u, o-u, o-u, o-u, o-u,
Aidi, moi, *lăi Cole, o lăi Cole,*
V'inŭ-ncoa sburîm deadun,
o-u, o-u, o-u, o-u, o-u,
Lai Cole, e, *sburîm deaduno.*
— Aşteaptă ma s-vrei năhiamă
C-agărşei cărligu-ndzeană
— V'inŭ-ncoa mea adrăm altu,
— C-aţelŭ ma, nu s-faţi altu
Cî ira di gorţu uscatŭ
— V'inu-ncoa mea adrăm altu
Di agreaua ma muşatŭ.

— Măi Cole de sub alun,
o-u, o-u, o-u, o-u, o-u,
Aida măi *Cole, o Cole,*
Vino aici să vorbim împreună,
o-u, o-u, o-u, o-u, o-u,
Măi Cole, e, *să vorbim împreună.*
— Aşteaptă dacă vrei puţin
Căci am uitat cîrligul sus pe deal,
— Vino-ncoace că facem altul
— Ca acela nu se mai face altul
Că era de păr uscat,
— Vino-ncoace că facem altul
De arbore mai frumos.

În acest cîntec este vorba de conversaţia dintre doi păstori, aşezaţi departe unul de altul pe două dealuri. Unul din ei chiamă pe celălalt să vină să stea de vorbă. Acesta îi răspunde însă că nu poate să vină, fiindcă şi-a pierdut «cîrligul» — ciomagul — cu care păzeşte oile.

Din notaţie se vede cum cîntăreţul principal cîntă singur întregul prim rînd melodic, cîntăreţul secund şi cu grupul care ţine isonul intrînd odată cu începerea rîndului al doilea melodic. Aci vocile cîntă pe interval de terţă mică. În timp ce cîntăreţul principal cheamă cîntînd interjecţiile *o-u* pe interval de octavă, cîntăreţul secund îi completează chemarea cîntînd cuvintele «*o lai Cole*». Partea aceasta este cea mai interesantă din punct de vedere armonic: în timp ce cîntăreţul principal cîntă pe interval de octavă, cîntăreţul secund cîntă pe treapta a doua a fundamentalei, iar grupul cu isonul pe fundamentală, creîndu-se astfel un acord disonant. La sfîrşit disonanţa este rezolvată pe un acord perfect. (Ex. c)

Ex. c



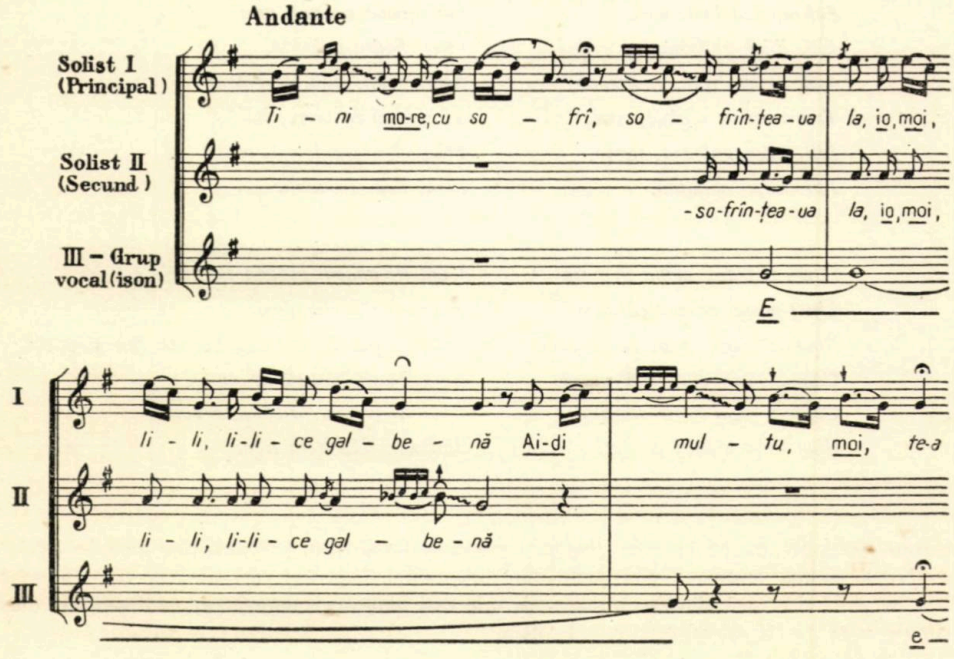
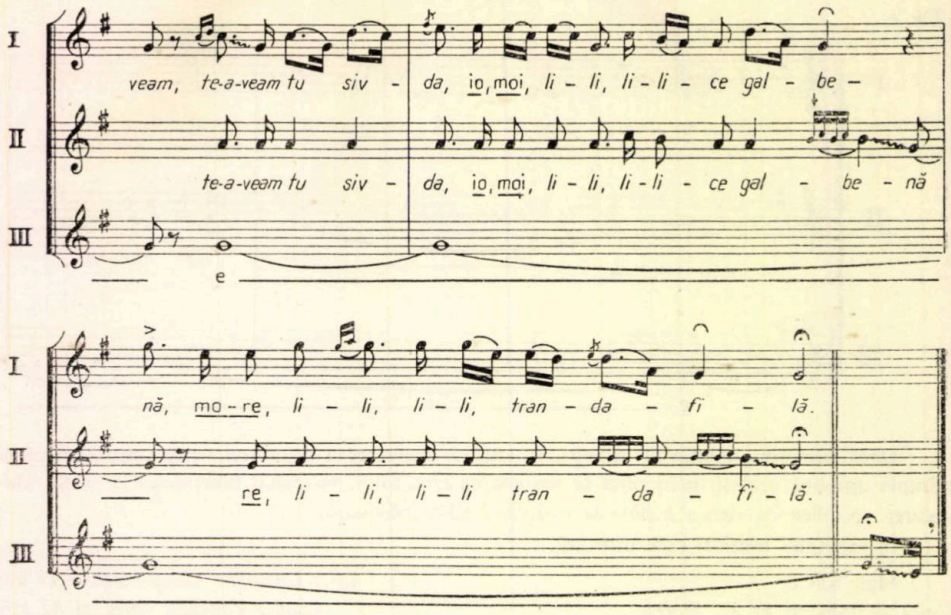
Dacă urmărim notaţia şi la restul rîndurilor melodice a celor trei voci, constatăm că se ntîmplă aproape acelaşi lucru pînă la terminarea cîntecului, nelipsind bineînţeles la sfîrşit alunecarea specifică cu vocala *e* pînă la treapta a VI-a inferioară.

În exemplul muzical care urmează,

Mgt. 638 e.
Cules şi transcris de *G. Marcu*
Bucureşti 1955.

Inf.: *Gheorghe Celea* solist I 75 ani
Leolea Vanghele solist II 42 ani
Plus grup vocal 4 persoane ison.

LILICE GALBENĂ



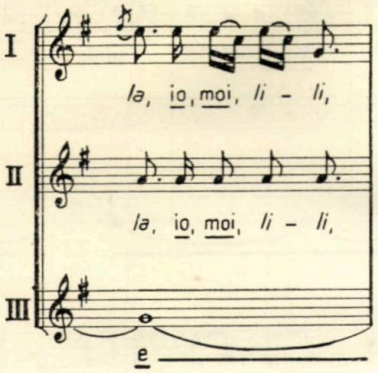
Tini, more, *cu sofrî*,
Sofrînţeaua laia, moi,
Lili, lilice galbenă,
Aidi *multu*, moi, *te-aveam*
Te-aveam tu sivdaie, moi,
Lili, lilice galbenă, more,
Lili, lili, trandafilă.

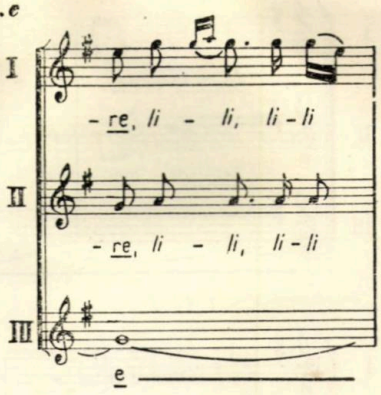
Tu, măi *cu sprîncene*
Sprînceana neagră, măi,
Floa, floare galbenă,
Aida, *mult*, măi, *te-aveam*
Te aveam în vrere, măi
Floa, floare galbenă, măi,
Floa, floa, trandafir.

Cîndu-ţi bigai şamia di guşe
Ma ţ-pîreai ca-nî lîndăruşe,
Cîndu-ţi bigai chiuşteca di-ninti
Cum s-alcea gionl'i di minti,
Cîndu-ţ bigai băru di-asimi
Giunduiau gionl'i pi tini.

Cînd îţi puneai batista pe gît
Păreai ca o rîndunea,
Cînd îţi puneai paftaua înainte (pe piept)
Se tulburau flăcăii la minte,
Cînd îţi puneai brîul de argint,
Jinduiau flăcăii la tine.

solistul principal începe cîntecul singur, iar înainte de sfîrşitul primului rînd melodic intră şi cîntăreţul secund împreună cu grupul care ţine isonul. Cele trei voci cîntă pe diferite trepte, între secundă şi octavă, dîndu-se naştere, de cele mai multe ori, unor acorduri disonante, după cum se vede din fragmentele pe care le dăm.

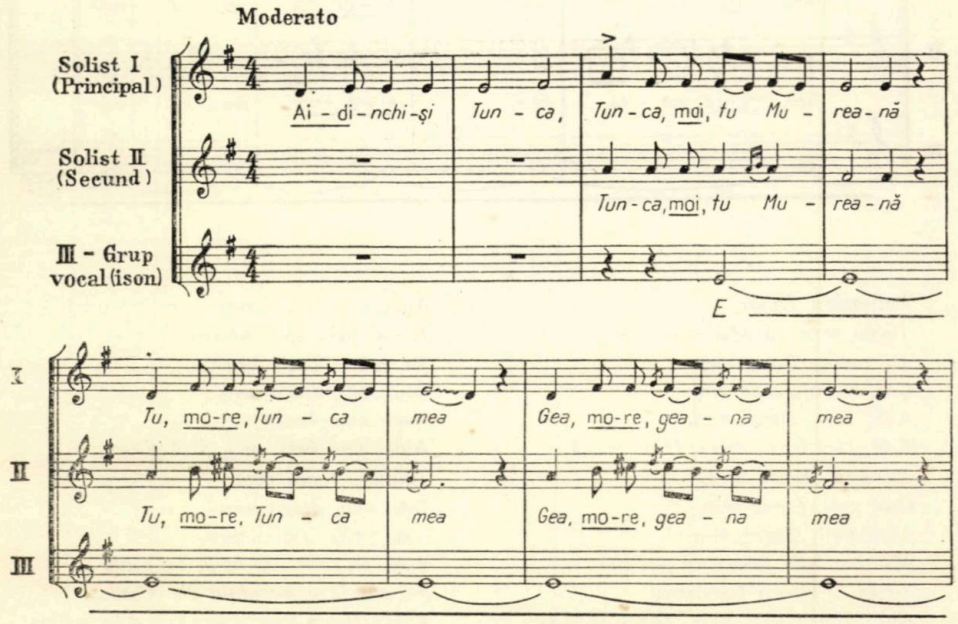
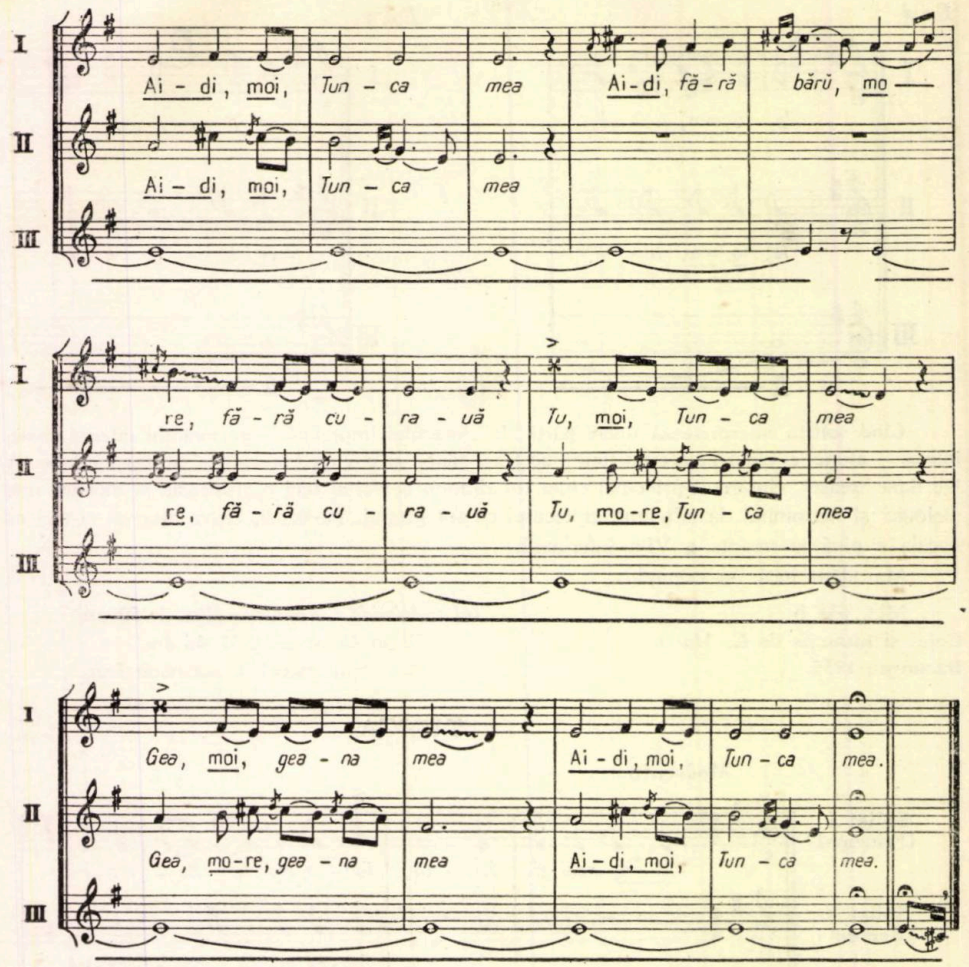
Ex.d

sau:

Ex.e

Cînd soliştii interpretează unele părţi ale cîntecului împreună — pe melodii diferite, bineînţeles — atunci ei cîntă pe aceiaşi timpi, aceleaşi silabe şi cuvinte, precum şi aceleaşi interjecţii. De data aceasta, cîntăreţul principal cîntă tot timpul, nefăcînd nici o suspensie la nici un rînd melodic şi terminînd la sfîrşitul cîntecului cu tot grupul. La urmă, cîţiva alunecă şi aici cu vocala *e* pînă la treapta a VI-a inferioară.

Mai dăm încă un exemplu.

Mgt. 638 b
Cules şi transcris de *G. Marcu*
Bucureşti, 1955

Inf.: *Aristide Caramitru* solist. I 50 ani
Deciu Celea solist II 46 ani
Plus grup vocal 4 persoane ison.

TUNCA

Aidi-*nchisi Tunca*
Tunca, moi, *tu Mureauă*
Tu, more, *Tunca mea*
Gea, more, *geana mea*
Aidi, moi, *Tunca mea*,
Aidi, *fără bărŭ, more, fără curauă*
Tu, moi, *Tunca mea*,
Gea, moi, *geana mea*
Aidi, moi, *Tunca mea.*
Aidi, *cu lailu ficiorŭ tu pudiauă*
S-dusi la dispoti Curceauă,
Aidi, *Tunca mea*, moi, *Tunca-li dadi*.

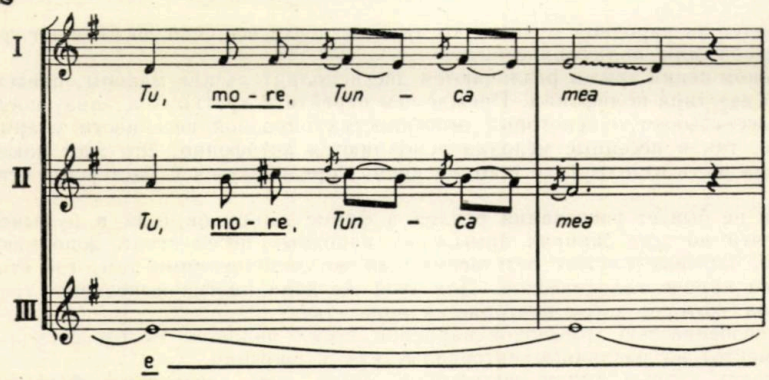
Aida, *a pornit Tunca*
Tunca, măi, *spre Murea*
Tu, măi, *Tunca mea*
Dra, măi, *draga mea*
Aida, *măi Tunca mea*,
Aida, *fără brîu*, măi, *fără curea*
Tu-măi, *Tunca mea*
Dra, măi, *draga mea*
Aida, măi, *Tunca mea.*
Aida, cu sărmanul băiat în poală
S-a dus la mitropolitul din Corcea,
Aida, *Tunca mea*, măi, *Tunca* lu mama

S-dusi la dispoti Berati,
Aidi, Tunca mea, Tunca-li teti
S-dusi la dispoti Părmeti.

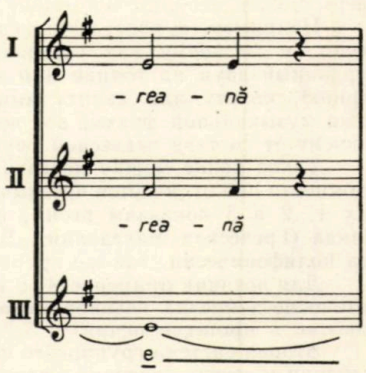
S-a dus la mitropolitul din Barati,
Aidi *Tunca mea, Tunca lu mătușa,*
S-a dus la mitropolitul din Părmeti.

Este un cîntec care satirizează purtarea unei fete și este executat pe același sistem ca și celelalte cîntece polifonice fîrșerote, dar cîntat mai mișcat. Din notație se vede cum cîntărețul principal începe singur, iar la măsura a III-a intră și cîntărețul secund. Pe a doua jumătate a acestei măsuri intră și grupul care ține isonul. În decursul cîntatului, între cele trei părți iau naștere diferite acorduri dintre care cele mai multe și mai interesante în același timp, sînt cele disonante, ca (Ex. g și f)

Ex.g



sau:

Ex.f

Ca și la cîntecul precedent, cei doi cîntărești intonează aceleași cuvinte și interjecții pe aceiași timpi. La sfîrșitul cîntecului, termină cu toții împreună pe fundamentală, cîntată lung, cu același final ca și la celelalte exemple arătate mai înainte

Aruncînd o privire generală asupra celor expuse pînă aici, putem trage următoarea concluzie: cîntatul în grup la aromîni dă, fără îndoială, naștere unor polifonii foarte interesante care, deși ca specific și stil se aseamănă în linii generale, totuși diferă între ele.

În prezentarea noastră, nu am insistat prea mult la analizarea acestor sisteme, menționăm totuși că în cuprinsul lor mai există și alte «subsisteme» sau variante a căror cercetare este în curs și pe care le vom prezenta într-un studiu mai amplu asupra cîntecelor polifonice aromîne.

Obiceiul aromînilor de a cînta în grup, omofonic, și mai ales polifonic, constituie pentru cercetătorii de specialitate, ca și pentru compozitori, o problemă interesantă care va trebui să-i preocupe în mod deosebit. Subliniem acest lucru cu atît mai mult, cu cît la noi în țară nu există, din cîte știm pînă în prezent, o polifonie atît de dezvoltată ca cea a aromînilor. De sigur că există un rudiment de polifonie și la romîni, însă nu a fost cercetat suficient pînă în prezent. S-ar putea ca cercetarea acestei polifonii rudimentare romînești și compararea ei cu

polifonia aromînă să ducă la unele concluzii interesante, cum ar fi existenţa unei aceleeaşi polifonii la întregul popor romîn.

Vom încerca să arătăm, într-un studiu viitor, care au fost cauzele care au dus la dezvoltarea polifoniei aromînilor şi în ce măsură această evoluţie se datoreşte unei influenţe străine.

АРМЫНСКИЕ[1] ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

Многочисленные песни и плясовые наигрыши армынского населения Румынии были собраны и исследованы в Институте Фольклора.

Результат исследования показал, что армыны (особенно старшее поколение) как в городах, так и в селах сохранили свои обычаи и традиции, унаследованные от предков.

Что касается их народной музыки, то армыны почти все свои песни поют группами — в унисон или полифонически.

В групповом пении армын различаются две исполнительские манеры, представляющие собой два типа полифонии. Прежде чем перейти к краткому анализу последних, автор рассказывает о некоторых особенностях народной песенности у армын. Как плясовые, так и песенные мелодии исполняются антифонно. Это дает поющим группам возможность отдохнуть и в то же время соревноваться в мастерстве исполнения.

У армын не бывает распевания стихов в форме выкриков (как в румынских плясках). Почти во всех жанрах армынских народных песен стихи дополняются междометиями, которые служат возгласами или же дополнениями там, где стихотворная строка короче мелодической. Для этой же цели иногда выпевается только половина слова, которое затем повторяется полностью.

Другой особенностью армынской народной песни является частое соскальзывание (портаменто) на различные интервалы, как у волынки.

Возвращаясь к двум типам полифонии, автор дает следующее объяснение:

Первый — самый распространенный тип встречается у армын, выходцев из Греции, Болгарии и Югославии. При этой системе группового пения одноголосная песня может исполняться также двух- или трехголосно.

Например, в ходе исполнения большинство группы поет главную мелодию песни, в то время как остальные подголашивают. Некоторые из них выпевают бурдонный звук на тонике или на второй ступени, а остальные поют мелодию на терцию, кварту или квинту выше основного напева. К концу строфы, а иногда даже музыкальной фразы, все поют в унисон. Двух- или трехголосное исполнение зависит от состава певческой группы и от одаренности ее участников.

Такое пение можно назвать *стихийной полифонией*, ибо при всей своей традиционности оно отличается чрезвычайно рудиментарной организованностью. В примерах 1, 2 и 3 показаны песни, исполненные в унисон группой певцов из области Пинда (Греческая Македония). В примерах 4, 5 и 6 те же песни распеты, на этот раз полифонически, той же группой.

Для нотации примеров 4, 5 и 6 использована одна и та же система: на первом нотоносце записана главная мелодия, а на втором и третьем — подголоски, возникающие в процессе пения.

Вторая система группового пения встречается у армын-фырширотов (уроженцев Албании и северо-западной Греции). В отличие от полифонии вышеописанных песен, на этот раз мы имеем дело с вполне упорядоченной полифонией. У армын-фырширотов групповое полифоническое пение является всеобщим и традиционным явлением.

Главный напев исполняется двумя солистами, которых можно назвать первым и вторым запевалой; остальная группа сопровождает. Начинает первый запевала, а к середине или концу первой стиховой строчки вступает второй запевала с другим напевом. Одновременно с ним вступает и остальная группа, выдерживающая все время педаль на тонике, на гласной «е». К концу песни вся или часть сопровождаю-

[1] Армыны — македонцы, проживающие в Румынии.

щей группы соскальзывает, на той же гласной «е», до нижней шестой ступени. Это либо означает облегчение, что окончилась песня, либо имитирует выдыхающийся бурдон волынки. Во время пения между тремя голосами возникают интервалы. Из них самыми интересными с точки зрения гармонии являются диссонирующие, которые, кстати сказать, преобладают.

Для нотации примеров была использована та же система: на первом нотоносце записана партия первого запевалы, на втором — партия второго, а на третьем — партия сопровождающей группы (примеры 7, 8, 9, 10 и 11).

Подводя итоги, автор пишет, что групповое пение у армын дает, без сомнения, очень интересные полифонические формы, которые, при всей самобытности и общности стиля, все же очень отличаются одни от других.

Автор поставил себе задачей дать в последующей работе на эту тему более глубокий анализ вышеуказанных двух полифонических стилей и осветить вопрос о том, какие внешние влияния вызвали эту эволюцию.

THE AROUMANIAN POLYPHONIC SONGS

The Bucharest Folklore Institute carried out several field investigations and collecting expeditions among the Aroumanians (Roumanians of Macedonia), settled in our country.

The research work revealed that the Aroumanians living in villages as well as those dwelling in towns — and among the latter particularly the elder people — have preserved most of their ancient customs and beliefs brought with them from Macedonia.

In analysing their folk music, the author points out that the Aroumanians sing almost all their songs in a group, either homo= or polyphonically.

A minute study of this group-singing indicates two distinctive interpretations, representing two types of polyphony. Before engaging in the brief analysis of these two types, the author describes the main features of the Aroumanian folk song.

Antiphonic singing is one of the main characteristics of the manner in which the Aroumanian songs are performed. Both, dance tunes and lyrical songs proper, are sung antiphonicaly. This system allows the groups to rest their voices and at the same time to compete each other in a more artistic interpretation.

The Aroumanians do not introduce improvisatorial calls into their songs. The verses of nearly all genres of Aroumanian folk songs are only accompanied by interjections which are sometimes mere chanted exclamations. Most of the time, however, the singers employ them only to complete some missing syllables, when the melodic line is longer than the verse line. For the same reason, they sometimes repeat the first syllable of some of the words.

Another interesting feature of the Aroumanian folk songs is the frequent slidings — portamentos — on various intervals, similar to those produced by the bag-pipe.

As mentioned above, the two systems of group-singing distinguish two polyphonic types.

One — the most widespread — is the type peculiar to the Aroumanians originating from Greece, Bulgaria and Yougoslavia. The same song which is generally performed in a homophonic manner is sometimes also executed in a polyphonic manner with two or three voices. Thus, during the performance of the song, the majority of the group sustains the melody, whilst the others stray from the tune, singing counter-melodies. Some of these sing a drone bass, which changes on reaching the fundamental note or the second step, while others sing with a third, a fourth or a fifth above the melody proper. At the end of the verse couplet — at times even at the end of the melodic phrase — all the singers conclude the song at the same pitch. The execution of a song with two or three voices depends upon the composition of the group or on the artistic feeling of its members.

This manner of singing might be called *spontaneous polyphony*, due to the fact that, though traditional, it has only a rudimentary organisation. To illustrate these assertions a few examples are given. The songs 1, 2 and 3 are performed in unison by a group of informants originating from Greek-Macedonia, Pindus region. The songs 4, 5 and 6 illustrate the same songs executed polyphonically by the same informants.

The above description, with the illustrating examples and their analysis, proves that this type of polyphony is created every time a performing group contains singers endowed with a real artistic talent.

As regards the musical notation of the songs 4, 5 and 6, the author adopted the following system: staff I gives the tune proper, while staff II and III indicate the voices appearing during its execution.

The second system of group-singing is applied by the *Fîrseroti* Aroumanians, originating from Albania and north-western Greece. Unlike the spontaneous polyphony of the above mentioned songs, the polyphony of the *Fîrseroti* Aroumanians is determined. Polyphonic group-singing is a generalized tradition of the *Fîrseroti*.

How do the *Fîrseroti* Aroumanians sing?

The tune of the song is permanently maintained by two chief singers — who might be called first and second soloists — whilst other members of the group accompany them. The first soloist begins the song; at the middle or at the end of the first verse, the second soloist comes in with a new tune. He is followed by the whole group that accompany the two singers, with the vowel *a* sung as a drone on the tonic note during the whole song. At the conclusion of the song, all or part of the singers, who have been humming the drone, slide down with the vowel *a* till they reach the seventh lower degree. The sound is supposed to be a sigh of relief that the song is over or an imitation of the escape of air out of a deflated bag-pipe.

During the execution of the song, various intervals occur between the three voice parts, among which the most interesting are the dissonant intervals, which predominate.

In all the examples of this polyphonic type, each voice has been set down separately: staff I gives the part of the chief soloist, staff II the part of the second soloist and staff III the part of the group which hums the drone. The examples 7, 8, 9, 10 and 11 illustrate the polyphonic type of the *Fîrseroti* Aroumanian songs.

In conclusion, the author observes that the Aroumanian manner of group-singing produces very interesting polyphonies, which, though similar in nature and style, are however distinctly different from each other.

In a future survey, the author will present a more comprehensive analysis of the two polyphonic types, insisting upon the reasons which have led to the development of polyphony among the Aroumanian population, and the existence of any eventual foreign influence.

FUNCŢIUNEA SOCIALĂ A CÎNTECULUI BĂTRÎNESC BALADA LUI VARTICI

ANTON BALOTĂ

În culegerea de poezii populare publicată de *Alexandru Vasiliu*[1], cuprinzînd texte din *Tătăraşii Sucevei*, apare şi o baladă intitulată bizar *Nourel şi Calapod paharnicul* (I)[2].

Anecdotica baladei se bazează pe o dublă poveste de dragoste, în care, în contrast cu primitivitatea artistică a formei înregistrate, se găsesc cîteva elemente de limbă ce aparţin unei terminologii evocînd un alt mediu social, în afara celui folcloric al circulaţiei sale moderne, *paharnic*, *armaş*, etc.

Deşi indicaţiile eventuale ale acestor termeni pot fi infirmate de apariţia alături de ei a unor barbarisme lexicale, evident moderne, aparţinînd numai aparent aceleiaşi categorii sociale, ca *vodeasă*, totuşi o adiere de frumos, un nume — *Nourel* — cu vechile sale răsunete, aşează de la simpla lectură această baladă peste nivelul şi nerealizarea artistică a formei înregistrate.

Sîntem în faţa unei poezii, ce are anecdotic numeroase forme înrudite cu textele altor culegeri, care prezintă alături de filonul fabulaţiei, multiple şi variate interferenţe cu motive literare sau anecdote poetice secundare, păstrîndu-se legăturile dintre ele prin tipul eroinei — *femeia fatală* — ca şi prin numele ce i se dă în mod unanim: *Doamna Ileana.*

Imprudentul Nourel îşi strigă prin tîrg dragostea ce poartă Doamnei Ileana şi chiar şi biruinţa ei. Firească şi fatală, răzbunarea Domnului urmează, dar uciderea lui Nourel atrage şi sinuciderea Doamnei. Episodul se încheie exprimînd mîhnirea voievodului şi mustrările ce aduce boierilor ce îi descoperiseră adevărul. În cel de al doilea episod Domnul este trezit din somn de duioşia unui cîntec de fluier. Cercetarea situaţiei dă la lumină dragostea fiicei sale cu Paharnicul Calapod. Acesta scapă însă de osînda domnească prin măiestria cîntecului său. Domnul înduioşat uneşte pe cei doi îndrăgostiţi (I).

O tragică poveste de dragoste, pe care, desigur, în urma degradării fabulaţiei originale, s-a împletit, parazitar, prin efectele înrudirei subiective, o a doua anecdotică, aceea a lui *Calapod paharnicul*, ce constituie o altă tradiţie poetică, avînd circulaţie independentă[3].

Privită strict exterior şi formal, balada ar putea fi considerată ca o formă literară pur folclorică, ce ar fi adoptat pentru înzestrarea eroilor săi cu prestigiul social, o terminologie socială boierească.

Ne aflăm totuşi, cu toate înfăţişările formale ale acestei versiuni, redusă ca aspecte exterioare şi reţinută în circulaţie numai din cauza situaţiilor epice, precum şi din cauza eternului omenesc

---

[1] v. *Cîntece, urături şi bocete de ale poporului*, Buc. 1909.
[2] Cifrele romane trimit la indicaţiile bibliografiei finale.
[3] v. S. Fl. Marian, *Poezii populare romîne*, I, Cernăuţi 1873, 60.

cuprins în versurile sale, în faţa unei producţii poetice, ce a avut iniţial un alt conţinut epic, oglindind fapte şi evenimente ce aparţin unui alt mediu social.

Dacă pentru această afirmaţie nu pledează imediat identificări de fapte sau situaţii istorice, vorbeşte în schimb, o unică valoare documentară, singura pe care a putut-o reţine versurile acestei balade pe baza unei bogate şi străvechi tradiţii poetice. Această valoare este exprimată prin numele lui *Nourel*.

Acest nume trebuie să fi fost profund semnificativ şi plin de amintiri în regiunea *Sucevei*, de vreme ce el a stăruit în versurile acestei tradiţii poetice numai şi tocmai aci, în această versiune a cîntecului *Doamnei Ileana*, înregistrată în preajma vechei cetăţi de scaun a Moldovei.

Nu cunoaştem semnificaţia ce o va fi avut acest *Nourel* în anecdotica originară a acestei tradiţii poetice şi desigur nu o vom putea afla niciodată, numele său, însă, coroborat cu tipul uman pe care îl acoperă — cuceritor de femei ce aleargă ziua în amiaza mare prin tîrg strigîndu-şi biruinţa unei dragoste vinovate — sugerează un raport organic şi genetic al anecdotei cu acel boier *Nour*, tînărul tovarăş de petreceri şi desfrînare al lui *Iliaş Rareş* (1546—1551), prietenul ce va deveni cel mai apropiat sfetnic al nevrednicului fiu al lui *Petru Rareş*, după ce acesta va săvîrşi crima poetizată tocmai în forma originară a tradiţiei poetice a *Doamnei Ileana*.

Sîntem deci în faţa unui nume ce sugerează localizarea în timp şi spaţiu a tradiţiei *Doamnei Ileana*.

Este neîndoielnic că formal şi la prima vedere această afirmaţie poate fi considerată ca aprioric şi nejustificată, fiind lipsită, dar numai în aparenţă, de alt probatoriu în afara sugestiilor egate de numele lui *Nourel*.

O asemenea obiecţiune ar putea avea valoare numai dacă anecdotica primului episod al baladei ce am analizat, ar fi izolată în circulaţia folclorică romînă.

Deşi personalitatea *Doamnei Ileana*, ce formează cheia descifrării istoricităţii acestei tradiţii poetice nu poate fi istoric recunoscută în datele anecdotice ale unui mare grup de cîntece, în care numele său acoperind tipul femeii fatale părînd să fi fost utilizat numai pentru a se da fabulaţiei prestigiu social, totuşi sugestiile pe care le reflectă amintirile lui *Nourel* asupra identităţii sale istorice, sînt puternic susţinute de dovezile pe care ni le oferă un alt grup de balade, la a căror analiză trecem.

Culegerea de versuri populare a lui *N. Păsculescu* [4] cuprinde un cîntec al *Doamnei Ileana* (V) înregistrat în Romanaţi.

După o petrecere, Doamna Ileana mărturiseşte finului ei, Vartici, dragostea ce-i poartă. Speriat, finul încearcă să scape de păcat, pretextînd că trebuie să schimbe hainele de « vineţie » ce purta, cu cele de « curvie ». Şi aşa boierul îşi i-a lumea în cap de spaima păcatului voit de naşă, dar este căutat, găsit şi adormit cu farmece şi buruieni, de Doamnă. După nunta făcută în puterea somnului, la redeşteptare, Vartici se sinucide şi lîngă el Doamna Ileana face la fel (V).

Importanţa acestei versiuni, în care apar de altfel, după cum se va vedea şi personajele autentice — *Doamna Ileana* şi *boierul Vartici*, — stă în aceea că versurile sale conservă o mărturie, indirectă, dar categorică, a originii sociale a acestei tradiţii poetice.

Într-adevăr versurile:

să lepăd ţoalele de vineţie
să iau ţoale de curvie [5],

documentează, cu toată sărăcia lor artistică originile feudale ale anecdotei iniţiale. Şi aceasta nu pentru că un creator poetic pur folcloric nu şi-ar fi putut îmbrăca eroul în stofă veneţiană, ci mai ales pentru că se subliniază, într-o mentalitate cavalerească, abil exprimată prin motivul schimbării hainelor, faptul, că împlinind grozăvia cerută de *Doamna Ileana*, eroul se situa în afara ţinutei cavalereşti, de care ar fi trebuit să se despartă, dacă s-ar fi supus tentaţiei naşei sale.

[4] v. *Literatură populară romînească*, Buc. 1910.
[5] v. V, vers. 67/8.

Păşim acum la analiza unei ultime versiuni a acestei tradiţii poetice, ce se află, din punct de vedere anecdotic, mult mai aproape ca precedenta de ceea ce a fost desigur fabulaţia în forma sa originară. Citäm de astă dată din volumul de *Balade* publicat de *C. N. Mateescu* la Vălenii de Munte în anul 1909, o baladă înregistrată în *Argeş* (II).

Doamna Ileana, profitînd de plecarea soţului ei la vînătoare, încearcă să ademenească dragostea finului ei din botez, boierul Vartici, sfetnic al Domnului. Îngrozit finul se îndepărtează, părăseşte casă, nevastă şi copii şi ia drumul pribegiei. Mînioasă şi înveninată, Doamna, spre a se răzbuna, pîrăşte pe boier Domnului, soţul ei, acuzînu-l că ar fi încercat să o siluiască. Bărbatul crezînd-o, prinde pe boierul fugar şi pune de-l taie, respingînd rugile fierbinţi ale finei sale, soţia boierului. Aceasta se sinucide apoi lîngă trupul nedreptăţitului său soţ. Din mormintele lor cresc apoi doi trandafiri roşii «învîlcinaţi» (II).

Anecdotica acestei tradiţii poetice, ce ne este cunoscută în şase variante publicate [6], solidare cu cele ce am analizat, este structural legată, prin cadrul său literar, de istoria biblică a *nevestei lui Putifar.*

Îosif, rob în casa egipteanului Putifar, al cărui om de încredere ajunge prin cinste şi pricepere, este caracterizat fizic prin frumuseţea sa bărbătească, iar moral, prin cinstea şi credinţa ce poartă stăpînului său. Nevasta lui Putifar, poftind la dragostea lui, încearcă să-l momească, întrebuinţînd chiar şi silnicia. Respinsă de bărbat, femeia, pentru a se răzbuna se plînge soţului, arătînd că robul ar fi încercat să o siluiască. Mînia lui Putifar aruncă pe Îosif în temniţă [7].

Datele fundamentale ale acestei fabulaţii — dragostea pătimaşă a nevestei, credinţa şi refuzul lui Iosif, mînia şi răzbunarea femeii şi pedepsirea nevinovatului, — sînt în întregime păstrate şi în anecdotica tradiţiei poetice a lui *Vartici.*

Aceasta totuşi a prelucrat alte valori ale legendei biblice dîndu-le o nouă înfăţişare. Raportul dintre personaje, care se bizuie în textul biblic pe situaţia, *stăpîn* şi *robul său de încredere*, s-a schimbat în versiunea romînească, fiind transpus în situaţia *naşă-fin*. Întemniţarea lui *Iosiv* a fost şi ea înlocuită în balada lui *Vartici* prin executarea nevinovatului.

Pe linia acestor valori noi şi proprii numai anecdoticei tradiţionale romîneşti, urmează să precizăm momentul istoric ce a generat-o, faptul istoric ce s-a oglindit în versuri, realitatea istorică a personajelor.

Evocînd în faţa miezului epic al baladei lui *Vartici*, care poate fi formulat astfel: *boierul Vartici pîrît domnului ţării ca necredincios de însăşi naşa sa, Doamna Ileana, este executat;* una din informaţiile cronicii lui Grigore Ureche, care spune că: *la al doilea an al domniei sale, April 7, în anul 7056 — adică 1548, — Simbătă după Paşti, Iliaş Vodă au tăiat capul lui Vartici hatmanul . . .* [8] am făcut primul pas, şi cel mai însemnat, pe drumul identificării istoricităţii acestei balade şi a determinării cauzelor locale şi imediate ce au condiţionat adaptarea romînească a legendei despre *nevasta lui Putifar.*

Boierul *Vartic*, executat la 7 aprilie 1548, în versuri *Vartici*, se numea din botez *Petru*, ca şi soţul *Doamnei Jelena Branković*, mama voievodului ucigaş *Iliaş Vodă*, fiul lui *Petru Rareş.*

În perspectivele acestor fapte certe, putem înţelege odată cu identitatea personajelor baladei, — *naşa* şi *finul* — şi cauza ce a determinat modificarea legendei biblice: executarea *hatmanului Petru Vartic* din porunca *Doamnei Ileana Rareş*, mama voievodului moldovean din acea vreme.

Pentru susţinerea legăturei organice ce vedem şi admitem între realităţile istorice şi adaptarea tradiţiei biblice, vom cita din izvoarele vremii, ştiri care, aducînd dovezile documentare, ne vor per-

---

[6] v. mai jos la bibliografie.
[7] v. Geneza, 39.
[8] v. ed. C. Giurescu, 164.

mite, alături de identificarea fondului istoric al legendei, să punem în evidenţă şi faptul că *tipul femeii fatale* din folclorul romîn, nu este fructul unor tendinţe populare de a generaliza în abstract, ci oglindirea unei realităţi istorice.

Cronicarul *Eftimie*, ce a trăit în zilele *Doamnei Jelena Branković*, scrie vorbind despre domnia lui *Iliaş Vodă*, fiul ei: «*...după toate acestea la îndemnul mamei sale, — Doamna Ileana, — se puse a munci şi a căsni pe boieri: pe unii îi lipsea de vedere, pe alţii îi dădu morţii în toate chipurile*» [9].

Alături de această primă indicaţie, vom invoca şi pe aceea a uneia din victime, *episcopul Macarie*, care, scăpînd cu viaţă, nu a uitat să indice între autorii suferinţelor sale, în cronica ce a redactat, întîi pe *Doamna Ileana* şi numai în al doilea rînd pe *Iliaş*, care domnea, şi pe acesta numai în calitatea sa de fiu al mamei sale:

« *Oameni bucuroşi să facă rău altora şi pricepuţi la vicleşuguri, ţesură minciuni pline de clevetiri şi le spuseră Doamnei Elena şi fiului ei Iliaş. Şi am căzut cu straşnică cădere, vrednic de plîns. Despuiat am fost de scaun, ca un orb fugar şi cu grele ispite am luptat şi eram mai gol decît văzduhul...*» [10].

Dacă vom evoca alături de aceste precizări amintirile lăsate posterităţii de domnia nevrednicului fiu al *Doamnei Jelena Branković*, despre care cronicarul scrie că: « *din afară se vedea pom înflorit, iar dinlăuntru lac împuţit* », şi mai ales vestea desfrînărilor curţii lui *Iliaş Vodă*, vom fi circumscris întreaga atmosferă în care a fost ucis hatmanul *Petru Vartic*.

Interpretarea romînească a tradiţiei populare biblice a *nevestei lui Putifar* se bazează pe sugestiile desfrînatei vieţi de curte din zilele fiilor lui *Petru Rareş*, stigmatizînd-o în persoana mamei lor, *Doamna Ileana*.

Creatorul baladei originare a avut la îndemînă două serii de valori certe, deoparte datele reale ale evenimentului, uciderea în urma hotărîrii domneşti şi de sigur şi a intrigilor de curte, al *hatmanului Petru Vartic*, iar de alta, legenda despre *nevasta lui Putifar*, cunoscută de sigur în acel moment în Moldova. Cîntăreţul originar nu a făcut decît să coordoneze literar aceste valori, — fondul epic inspirator şi cadrul poetic, — în perspectivele de desfrînare ce caracterizau momentul creaţiei şi, pentru această coordonare, a utilizat sugestiile potrivirii de nume dintre boierul executat, *Petru Vartic* şi soţul decedat al *Doamnei Ileana*, autoarea morală a executării, *Petru Rareş*. Astfel, *Vartic* a devenit în literatură, dacă nu a fost şi în realitate, finul *Doamnei Ileana*.

Dovada importanţei rosturilor determinative ale împrejurărilor locale şi momentane proprii anului 1548 şi personajelor pe care le-am identificat, în restructurarea dată legendei biblice de balada romînească, este produsă de forma ce se dă în această unică tradiţie poetică romînească unui motiv poetic secundar ce apare numai în versiunea *Mateescu* (II).

Motivul *arborilor îmbrăţişaţi* ce cresc din mormintele iubiţilor silnic despărţiţi, realizat în circulaţia balcanică, mai ales prin *viţă* şi *chiparos*, iar în cea romînească prin *brad*, *viţă* sau *iederă* [11], este cu totul altfel formulat în versiunea *Mateescu* a tradiţiei noastre poetice:

doi trandafiri...
de mijloc învîlcinaţi,
de vîrfuri apropiaţi,
tocmai zău ca nişte fraţi [12]

Importanţa acestei dovezi derivă din faptul că numele eroului, *V a r t i c*, descinde etimologic din rădăcina substantivală comună armeană *v a r d* ce are înţelesul de *t r a n d a f i r*.

---

[9] v. I o n B o g d a n, *Vechile cronici moldoveneşti înainte de Ureche*, Buc. 1891, 215.
[10] v. I o n B o g d a n, *Letopiseţul lui Azarie*, Buc. 1909, 111.
[11] v. *Şezătoarea* XIII, Fălticeni, 1913, 136.
[12] v. II, vers. 135/1, 38.

Nu putem desface deci în nici un caz schimbarea formulei obișnuite de realizare a motivului *arborilor îmbrățișați* de sugestiile numelui însuși al victimelor, ce se numeau într-adevăr pe românește *Trandafir*.

Afirmația noastră este susținută de o constatare folclorică secundară, dar tot atît de semnificativă. În versiunea înregistrată în Banat de *Avram Corcea* (III), eroul este numit *Rozan*, nume pe care nu îl putem despărți de numele armenesc al trandafirului, și de amintirile lui *Vartic*, pe care îl traduce.

Acestor valori literare de natură evident cărturărească trebuie să li se adauge, pentru a se putea descifra cu claritate bazele sociale genetice ale acestei tradiții poetice, însăși indicațiile temei literare, istoria biblică despre *nevasta lui Putifar*.

Trebuie considerată deci pe de o parte discrepanța dintre epica orală română și legendele religioase, iar pe de alta lipsa de ecou a acestei teme literare în circulația poetică sud-slavă. Considerînd atît izolarea acestei teme în cadrul epicii populare românești, precum și indicațiile mai sus citate în privința valorilor cărturărești identificate în versurile baladei, nu putem trece cu vederea faptul că în veacurile XV și XVI legenda biblică apare în numeroase manuscripte slave moldovenești, formînd una din principalele opere literare ale culturii slavo-române specifice epocei [13].

Cîntecul aparține deci lumii feudale, singura care a putut utiliza legenda biblică, singura care a putut-o prelucra prin datele speciale ale cazului *Vartic*, și singura care a putut întrebuința poetic sugestiile etimologice armenești ale numelui victimei.

Cauzele politice ale executării boierului au fost neîndoielnic acuzația de trădare.

Pentru a lumina odată cu justețea acestei afirmații și probabilitatea intervenției *Doamnei Jelena*, sugerată de baladă, în rezolvarea acestui caz politic, este necesar un excurs istoric, ce urmează să prezinte documentar personalitățile și liniile politice pe care au activat cele două personaje istorice ale baladei.

Petru Vartic, armean de origină, de proveniență probabil poloneză, fiu al *diacului Vartic*, a avut în Moldova o strălucită carieră de curte, care, începînd înainte de 1520, cînd îl aflăm vînzînd lui *Pahomie*, episcop de Rădăuți, o prisacă cu grădină pentru 200 de zloți tătărești [14], culminează în anul 1541, cînd *Petru Rareș* îl face hatman și portar de Suceava [15].

Diplomat în serviciile lui *Petru Rareș*, care l-a utilizat în vremea exilului său ardelean în misiuni de încredere, ca cea avută în 1539 pe lîngă *Ferdinand I* [16], el a informat și cu titlu personal pe germani despre starea lucrurilor de la hotarul turcesc.

Scrisoarea sa din 1542 [17], în care discută planul de război al imperialilor cu turcii și șansele lor într-un asemenea război, precum și o scrisoare a bistrițenilor adresată sibienilor la 25 mai 1547 [18], din care rezultă că boierul moldovean comunica bistrițenilor și cele mai secrete știri relative la turci, documentează pînă la imediata evidență cauzele executării acestui sfetnic, ce apare zi de zi în divanul domnesc, pînă în preziua pedepsirii sale [19].

Fiind deci evident că *Petru Vartic* a fost executat ca vînzător în favorul ardelenilor, ne rămîne să cercetăm dacă *Doamna Jelena* a putut avea prin linia sa politică vreun amestec direct în această execuție.

---

[13] v. art. nostru: *La littérature slavo-roumaine à l'époque d'Etienne le Grand*, ce va apare în Romanoslavia 1957,

[14] v. M. Costăchescu, *Documente moldovenești de la Stefăniță Vodă*, Iași, 1936, 479.

[15] v. Nicolae Iorga, *Chilia și Cetatea Albă*, Buc. 1900, 348—9.

[16] v. Hurmuzachi, *Documente privitoare la istoria Românilor*, II/1, 208, 5 August 1539.

[17] v. op. cit. II/1 p. 240, doc. n. CCIX.

[18] v. op. cit. XV/1, p. 461, nr. DCCCCLVIII.

[19] v. Chibănescu, *Surete și isvoade*, XIX, 201.

Doamna Jelena, soţia lui Petru Rareş, descindea, aşa cum nu uită să precizeze cu mîndrie pisaniile ctitoriilor sale moldoveneşti, Botoşani, Suceava, — în care se întitulează cu mîndrie « *despotovna* », — din neamul domnesc sîrb al *Brankovicilor*.

Această nepoată a lui George Branković (1427—1456) a cărui fiică, Mara, a fost soţia lui *Murad al II-lea* (1421 — 1451), păstrase în lumea turcească puternicile legături ale neamului său. Relaţia lui *Grigore Ureche* despre rosturile ei politice în reînscăunarea lui *Petru Rareş*, este în această privinţă categorică:

...« şi s-au sfătuit (Petru Rareş) cu Doamna sa să trimeată carte cu mare jalbă şi plîngere la Soliman împăratul turcesc . . . şi ştiind carte sîrbească Jelena, domnia sa au scris la împăratul cu mare jalbă şi plîngere, şi o au dat lui Petru Vodă: iar Petru Vodă o au slobozit-o pe o zăbrea din cetate de sus şi au căzut jos, din afară lîngă zidul cetăţii. Şi de aci au chemat o slugă a sa crezută, ce era sîrb, şi i-au arătat cartea şi i-au zis în taină; să o ia şi să o ducă la mîna împăratului. El, luînd învăţătură, s-au dus şi au luat cartea şi o au dus la Ţarigrad, şi o au tins la mîna împăratului » [20].

Rosturile *Doamnei Jelena* în această reînscăunare nu s-au redus desigur la cele de diac, ci au atins, după cum indică şi utilizarea slugii sîrbeşti, domeniul intervenţiilor politice.

Imperiul turcesc avea în acea vreme, pentru relaţiile sale cu Europa răsăriteană, cancelarie de limbă sîrbă, ceea ce însemna că politica sultanilor era determinată, cel puţin pentru această sferă, de sfetnici de neam sîrb. Ştim de altfel, încă din veacul precedent, al XV-lea, că *sultana Mara*, fiica lui *George Branković* şi mătuşa *Doamnei Jelena Rareş*, care şi-a guvernat sîrbeşte feuda sa de la *Seres* [21], a intervenit, uneori direct, în politica soţului ei *Murad II*, hotărîndu-l, de pildă, să încheie pacea de la *Seghedin* din 1444 [22].

În zilele lui *Soliman II* (1520—1566) sîrbizarea conducerii politice turceşti şi-a atins apogeul, imperiul avînd la un moment trei viziri de neam sîrb, cărora li se adăuga marele vizir *Mehmed Sokolović*. Acest sîrb, despre care ştim că asculta pe guslarii neamului său cîntînd isprăvile eroice ale lui *Milós Obilić* [23], ce ucisese la *Kosovo* (1389) pe sultanul *Murad I*, a reînfiinţat în anul 1557, pentru neamul său, patriarhia sîrbească la *Peć*.

Spre deosebire de boierul *Petru Vartic*, ale cărui origini şi raporturi familiare îl legau de lumea polonă şi de creştini, văduva protectorului său moldovean, *Doamna Jelena*, a reprezentat în Moldova vremii sale, evident curentul turcesc, către care o împingeau toate legăturile sale familiare. Către o asemenea atitudine politică personală ne îndreaptă faptele şi linia personală a vieţii fiilor săi, *Iliaş Voevod* şi *Ştefan Voevod*, — ce mărturisesc o încredere şi o adaptare la cele turceşti, în care crescuseră de altfel, ce a trebuit să aibă cauze familiare şi sociale [24].

Linia vieţii sale creştine, — ctitoriile sale, pe care nici versurile tradiţiei poetice nu le-au uitat [25], făcînd din amintirea lor mijloc intenţionat de răscumpărare a păcatului, — nu ne poate înşela, căci ştim că pînă şi *sultana Mara*, nu numai că şi-a guvernat creştin feuda de la *Seres*, dar a rămas şi în harem bună creştină [26].

Mărturie pentru linia turcească a politicei sale, care explică amestecul ei în uciderea lui *Petru Vartic*, informator al taberei creştine, stă nu numai în educaţia şi politica fiilor ei, *Iliaş* care a sfîrşit prin a se turci, ci şi în propriile sale fapte.

În momentul vacanţei scaunului domnesc, în urma uciderii lui *Ştefan Rareş* (1552), ea va susţine pe pretendentul *Joldea*, împotriva lui *Petrea Stolnicul*, ce venea cu ajutor polon.

[20] v. ed. Const. Giurescu, 149.
[21] v. C. Jirecek, *Istorija Srba*, II, Beograd 1923, 199.
[22] v. op. cit. 149.
[23] v. E. Haumant, *La formation de la Yougoslavie*, Paris 1930, 87.
[24] v. *Revista istorică* II (1916) p. 178/9 şi XIX (1933) 1/6.
[25] v. I, vers. 44/51; IV vers. 57/64; V, vers. 46/50; etc.
[26] C. Jirecek, op. cit. II. 160.

În fața tuturor acestor precizări și sugestii, în acord cu anecdotica baladei, precum și cu afirmațiile cronicarilor *Eftimie* și *Macarie*, ce am citat, trebuie să acceptăm amestecul *Doamnei Ileana* în uciderea *hatmanului Vartic*.

Dacă sub faptele și personalitățile istorice sînt păstrate în versurile baladei, cu claritatea și fidelitatea izvoarelor narative istorice, și intimitatea omenească a dramei povestite va fi avut realitate, nu știm. Confirmarea, ori mai probabil infirmarea faptului, după cum nici nu ar aduce documentări noi pentru dovedirea istoricității acestei tradiții poetice, nici nu ar putea să o infirme.

Urmînd o sugestie a lui *N. Iorga* [27], vom confrunta faptul că știrile relative la amestecul *Doanei Jelena* în crimele lui *Iliaș Voevod*, apar numai în cronicile scrise în zilele și din porunca lui *Alexandru Lăpușneanu* (1552—1561), cu o notă istorică ce apare numai în cronica *moldo-polonă*:

« *Acest Alecsandru, după ce se făcu Domn, au poruncit să sugrume pe bătrîna văduvă a lui Petru Vodă, iar pe fiica ei ce fusese după Joldea și au luat-o de soție* » [28].

Pentru identificarea momentului și mediului în care s-a creat balada este semnificativ faptul că letopisețele de curte, ce povestesc cu violență faptele politice ale bătrînei Doamne, trec sub tăcere moartea ei, ale cărei împrejurări ne sînt cunoscute numai prin adaosul făcut în afara curții lui *Lăpușneanu*, versiunii polone a cronicei moldovenești.

Se poate deci interpreta, cu vădită autoritate, atitudinea potrivnică *Doamnei Jelena* a cronicilor de curte, ca un produs al intervenției voite, sugerate sau numai tolerate de Lăpușneanu, care a trebuit să motiveze omorul soacrei sale și neîndoelnic că cea mai bună motivare n-ar fi putut fi alta, ci tocmai calomnierea sau numai prezentarea faptelor și caracterul său.

Dar la curțile moldovene, care începuseră să redacteze, pentru posteritate, letopisețe domnești, existau alături de cronicari, ce însemnau faptele vremii după indicațiile Domnului, și alte mijloace de direcționare ale opiniei publice, specifice epocii, cîntăreții epici.

Mărturia lui Nicolae Costin este categorică: « *Se pomenește în istoriile ungurești cu mare laudă Matiaș Huniad, crai unguresc, să fi avut obiceiul la ospețele sale, . . . poruncea cîntăreților în canoane faptele a oameni bine numiți și îndrăsneți la războiu de cu turcii, în stihuri scrise în limba lor a de moșie. Acest obicei și în Italia, și la turci și în țara sîrbească, și în alte țări, și aice la noi în țară, vedem și pînă astăzi, la mesele domnilor, cîntînd lăutarii cîntecele domnilor trecuți cu nume bun, și cu laudă celor buni, iar cu ocară celor răi și cumpliți* » [29].

Data tîrzie a acestei note este compensată de semnalarea unui cîntăreț profesionist ce a trăit la curțile moldovene ale lui *Petru Aron* (1451—1457).

Documentul acestuia din 11 Octombrie 1454 [30] a fost scris de un diac ce semnează *Gheorghe srbin i pevać* adică *Gheorghe sîrb și cîntăreț*

Confruntarea acestei știri documentare interne, atît cu cunoscuta emigrare a guslarilor sîrbi către Polonia și Ucraina, unde sînt atestați la curțile lui *Wladislav Jagello* încă de la 1415 [31], cu activitatea lor profesională poliglotă [32], cît și cu faptul că termenul *pevać* corespunde denumirii lor profesionale naționale [33], dovedește odată cu circulația guslarilor sîrbi din țările romîne și existența poeticei de curte încă din sec. XV, ceea ce este în acord și cu conservarea în *Gramatika ceka*,

[27] *Revista istorică* XIX (1933), 4.

[28] Ion Bogdan, *Vechile cronici pînă la Ureche*, Buc., 1891, 182.

[29] v. ed. St. Petre, Buc. 1942, 42.

[30] v. M. Costăchescu, *Documente moldovene înainte de Ștefan cel Mare*, Iași (1932), II nr. 136, 513/4.

[31] v. *Arhiv fùr slv. Phil*, XXIX (1907) 247.

[32] v. *Revue des études slaves*, XIII (Paris 1933) 23.

[33] v. M. Murko, *La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX-e siècle*, Paris 1929, 10.

scrisă de *Jan Blahoslav* [34] la 1571 a unui cîntec slav despre *Ştefan cel Mare* auzit la cîntăreţii croaţi de la Veneţia [35].

În perspectivele acestor fapte şi situaţii istorice, nu putem despărţi balada morţii lui *Petru Vartic* de nevoile politice interne ale lui *Alexandru Lăpuşneanu* care a trebuit să îşi situeze victima în rosturi şi viziuni negative, ce iniţial au avut evident misiunea de a motiva şi scuza crima domnească.

Ea a reprezentat în momentul respectiv ceea ce încercau, prin notiţele duşmănoase amintirilor Doamnei, cronicarii voievodali pentru posteritate.

Balada morţii *hatmanului Vartic* a fost creată de cîntăreţi profesionişti, care au utilizat pe de o parte informaţiile politice ce le furniza curtea, elemente de cadru poetic cărturăresc, iar pe de alta mijloacele tehnice poetice orale curente. Cîntecul astfel creat de cîntăreţi, ce aparţineau prin originea lor socială lumii populare, deşi formal deservea iniţial lumea feudală şi contradicţiile ei interioare, a cuprins de la început, prin faptul că opera literară oglindeşte firesc odată cu realitatea şi atitudinea creatorului faţă de mediul inspirator, şi adevărata sa funcţiune socială.

În momentul în care anecdotica, prin simpla trecere a timpului nu a mai prezentat interes pentru publicul boieresc, s-a putut conserva în circulaţia populară nu numai prin valorile sale artistice care îşi au întotdeauna rost în acceptarea populară a unei opere de artă, ci mai ales, prin oglindirea realistă, negativă a lumii feudale.

Mecanica trecerii sale în circulaţia şi în zestrea poetică folclorică a fost simplă şi firească; drumul de realizare al acestui proces literar de acceptare culturală este evident şi simplu.

Cîntăreţii profesionişti, lăutari, care o creaseră şi o cîntaseră la vreun ospăţ al *Lăpuşneanului*, au repetat-o nu numai la alte ospeţe pe la curţile boiereşti, dar şi în faţa unui public mai larg, la praznicile hramurilor ori pe la bîlciuri. De aci a fost larg repetată, adoptînd-o poporul prin cîntăreţii săi specifici.

Conservarea ei în circulaţia populară, adoptarea ei în patrimoniul folcloric şi adaptarea ei cauzei populare s-au datorat desigur nu numai situaţiilor epice ce au impresionat, ci mai ales efectelor unor alte împrejurări pe care le vom sublinia succint sub raportul momentului.

Acceptarea populară a acestei tradiţii poetice s-a produs desigur într-un moment în care desfrînarea vremurilor fiilor lui *Petru Rareş* era încă vie în amintirea poporului. Buna conservare a valorilor istorice ale anecdoticii indică recepţionarea ei folclorică încă din primele momente ale circulaţiei sale.

Imaginea schiţată de cîntăreţii lui *Lăpuşneanu* pentru soacra sa, suprapunîndu-se în conştiinţa poporului, zvonului despre desfrînarea fiilor săi, poporul a concretizat în portretul ei stigmatizarea societăţii feudale, făcînd din *Doamna Ileana* un tip reprezentativ al lumii aceleia.

Înlăturînd amintirile pioasei ctitore, poporul a făcut din *Doamna Elena Rareş*, la început într-o viziune de clasă, tipul femenin reprezentativ al lumii sale ; acesta evadînd apoi, prin efectele circulaţiei orale, atît din vremurile sale ce s-au uitat cu scurgerea timpului, cît şi din anecdotica ce i-a fost originar organică, a sfîrşit prin a deveni simbolul *femeii fatale*, elementul de satiră socială conservîndu-se numai prin perpetuarea titulaturei de *Doamnă*.

Într-adevăr, *Doamna Ileana* mai apare şi într-un grup de cîntece specific bănăţene, care au la bază următoarea fabulaţie:

Doamna Ileana momeşte de la fereastra sa dragostea unui chipeş voinic calificat în unele versiuni de « moldovean» ; ezitările voinicului sînt înfrînte, Doamna afirmînd că soţul îi este plecat la vînătoare sau la război. Tînărul intrat în casă amînă însă momentul dragostei, preferînd în primul rînd o bună ospătare. Reîntoarcerea neprevăzută a soţului descoperă necredinţa femeii. Voinicul, povestind adevărul,

---

[34] v. ed. J. Hranil şi J. Jireček, Praga 1856.

[35] v. art. nostru: *La littérature slavo-roumaine à l'époque d'Etienne le Grand*, în vol. citat.

felul în care a fost momit și neconsumarea dragostei scapă cu viață, iar femeia este făcută lumînare spre a lumina, arzînd de vie, cina soțului (VIII—XVII).

D. Marmeliuc[36] a semnalat raporturile literare ale acestei anecdote cu fabulația trădării lui *Marko Kraljević* de către soția sa[37]; puncte de contact între cîntecul *Doamnei Ileana* și balada lui *Marko* fiind numai pedepsirea necredincioasei prin ardere, precum și numele ei, *Elena.*

La fîntîna cu stejari de lîngă Prilep două fete, albind pînza, cîntă. Păcat, zic ele, și Marcu le aude, că Jelena nu mai iubește pe Marko, decînd s-a îndrăgit cu frumosul Duka. Marko auzind poruncește praznic la care își invită prietenii; întrebîndu-se cine să meargă să invite pe Duka, soția se oferă să se ducă ea. Supraveghind reîntoarcerea ei, însoțită de frumosul Duka, eroul se convinge de adevărul celor ce auzise. De aceea în prezența lui Duka, el își întrebă soția, ce ar prefera: să servească la masă sau să lumineze ; ea preferînd să lumineze, este unsă cu catran servind drept torță aprinsă la ospăț.

Dar și în această baladă citată de *Marmeliuc*, ca și în toate celelalte numeroase forme ale poeticei matrimoniale a lui *Marko Kraljević* soția, sa, care se numește într-adevăr *Jelena* și își înșeală soțul, nu este niciodată prezentată sub trăsăturile unei *femei fatale*, care momește, ca *Doamna Ileana* a cîntecelor românești, dragostea bărbatului.

Subzistă în schimb în trăsăturile *Doamnei Ileana*, proprii baladelor bănățene, unele valori anecdotice caracteristice, care cu toate efectele procesului de interferență literară ce a dirijat anecdotica română bănățeană pe linia fabulativă a nevestei lui *Marko Kraljević*, mai ales în epizodul final, ne permit încă să constatăm și să documentăm legăturile *Doamnei Ileana*, din aceste versuri, cu eroina baladei lui *Vartici.*

Dacă în portretul moral al eroului, cunoscut uneori ca « moldovean », rezistența activă a lui *Vartici* împotriva «păcatului» a dispărut, subsistă însă amintirile ei în încercarea de a amîna momentul fatal, preferînd cina, dragostei:

Apoi ea mi-l întreba :
— Vom cina ori ne-om culca ?
Ienășel atunci zîmbea
Și din gură cuvînta:
— De culcat nu ne-om culca,
ci mai bine om cina.
Cînd Ienășel petrecea,
iată și Bogdan sosea[38].

Mai clar încă sînt conservate amintirile refuzului lui *Vartici* de a satisface patima *Doamnei Ileana* în două versuri ale unei alte variante:

nici un păcat nu făcea
nu-mi făcea că nu mi-și vrea!

Doamna Ileana, care își alegea iubitul în balada lui *Vartici* dintre oaspeții poftiți la curtea sa îl momește, în cîntecele bănățene, de la fereastră dintre trecători, vulgarinzîndu-se expresia și situațiile; se conservă totuși rostul provocator al femeii, ce lipsește soției lui *Marko Kraljević.*

Este deci evident că versiunile poetice bănățene, deși poartă formal semnele unei contaminări anecdotice cu fabulația de origini și rosturi balcanice a soției lui *Marko Kraljevic*, căreia îi datoresc însă numai episodul final al pedepsirii femeii necredincioase, sînt legate organic și genealogic de tradiția poetică moldovenească a *Doamnei Ileana Rareș*, tipul epic al eroinei, *femeia fatală*, neputînd fi despărțit de acela al nașei din balada lui *Vartici.*

[36] v. *Figuri istorice românești în cîntecul poporal al Românilor*, Buc. 1915, 30.
[37] v. frații M i l a d i n o v, *Bălgarski narodni peasi*, Zagreb 1868, nr. 163.
[38] v. XIII, Vers. 54/61.

BIBLIOGRAFIE

A. NOUREL

1 Al. Vasiliu, Cîntece, urături şi bocete de ale poporului, Bucureşti, 1909, p. 11/13. *Nourel şi Calapod paharnicul* (primul episod) com. Tătăraşii Sucevei, moş T. M. Buchilă.

B. VARTICI.

2 *a) Convorbiri Literare*, XXXII, 1898, p. 858.
b) C. N. Mateescu, Balade, Vălenii de Munte, 1909, p. 29.
Vartici
Argeş, Albeşti.
3 Avram Corcea, Balad epoporale, Caransebeş, 1899, p. 47.
Rozan.
Banat, Costei lîngă Vîrşeţ.
4 *Şezătoarea*, XIV, 1914 Fălticeni, p. 145.
Doamna Ileana
Cilieni, Romanaţi. D-tru Geapănă.
5 Păsculescu N., Literatură populară romînească, Bucureşti 1910, p. 195.
Celeiu, Romanaţi; Lucan Candoiu.
Doamna Ileana
6 Constantinescu G. C., Din Romanaţi, Caracal, 1913, p. 23.
Doamna Ileana
Potlogeni, Romanaţi; D-tru Diaconu.
7 *Grai şi Suflet*, V. 2 Bucureşti 1932, p. 234.
Argeş
versiune analizată numai.

C. IENĂŞEL

8 *a) Albina*, Pesta 1866, nr. 26.
b) Ath. Marienescu, Balade, II, Viena 1867, p. 110.
c) P. Crina Damaschin, Balade poporale, Sibiu, 1907, p. 64.
Bogdan şi Ienăşel
9 Vulpian D., Muzica populară, Leipzig 1884, p. 64.
Ienăşel.
Banat.
10 *Foia poporului*, II, Sibiu 1894, nr. 24, p. 275.
Ienăşel
Ardeal, Crocina.
11 *Foia poporului*, IV, Sibiu 1895, nr. 28, p. 219.
12 Alexici Gh., Texte de literatură poporană romînă, Budapesta 1899, p. 65.
Ienăşel
Banat, Straja, Timiş, Biţa Luca.
13 Catană Gh. Balade poporale, Braşov 1916 (ed. 2-a) p. 65.
Ienăşel
Banat, Crijma.
14 Popovici Iosif, Poesii poporale romîne, Caransebeş, 1909 p. 38.
Banat, Burjuc.
Ienăşel
15 Popovici Iosif, Poesii poporale romîne, Caransebeş, 1909 p. 40.
Ileana Doamna lui Bogdan
Banat Iladia, Caraş. Nic. Bunghi.
16 Tudor Pamfile, III, Dorohoi, 1926, p. 55.
Mehadia-Banat.
17 *Semenicul*, I, nr. 4 p. 35.
Cliciova, Banat.

СОЦИАЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ЭПОСА. (БАЛЛАДА О ВАРТИЧЕ)

Боярыня Иляна, — повествует старинная румынская баллада, — пользуясь отсутствием своего супруга, уехавшего на охоту, пытается совратить своего крестного сына — *боярина Вартича*. В ужасе молодой боярин бежит от греха, а разгневанная боярыня, желая отомстить за нанесенное ей оскорбление, рассказывает вернувшемуся супругу, что Вартич пытался силой свести ее с пути праведного. Ослепленный ревностью, старый боярин приказывает схватить беглеца и казнить его, несмотря на мольбы молодой жены последнего — крестной дочери старого боярина. Безутешная молодая женщина лишает себя жизни и падает на бездыханное тело своего любимого мужа. Из их могилы вырастают два розовых куста.

Сравнивая содержание этой народной баллады с библейской легендой о неверной жене Путифара, автор делает вывод, что народная баллада пересказывает библейскую легенду, заменяя только имена именами местных персонажей — *боярыни Иляны* и ее крестного сына *Вартича*.

Второстепенный персонаж по имени *Ноур* служит для установления связи между народным преданием и историческими событиями того времени — эпохи *Петру Рареша* и его сыновей. В самом деле, в те времена — 7 апреля 1548 года — был казнен за измену *гетман Вартик*, которого звали *Петру*, как и его предполагаемого крестного отца *Петру Рареша* — супруга боярыни *Желены Бранкович*, матери воеводы *Илиаша*, по приказанию которого и была совершена казнь.

Автор старается установить политические позиции двух главных действующих лиц: по его словам *боярыня Иляна* была сторонницей турок (о чем свидетельствуют, по данным летописи Макария, советы, которые она давала своему сыну Илиашу), в то время, как Вартич был шпионом христианских держав. Таким образом автор устанавливает генезис этой народной баллады, а также реальные причины казни. Народная традиция отразила это событие в стихах, повторяющих древнюю фабулу легенды о жене Путифара.

Первоначально баллада была, без сомнения, сложена при дворе *Александру Лэпушняну* (1552—1561гг.). Этот князь, приказавший казнить свою свекровь — *боярыню Желену*, должен был как-то оправдать свое преступление. Один из его придворных, желая прислужиться, придумал историю о беспутном поведении боярыни, а народные певцы сложили об этом песню. Таким образом, как в придворных летописях, написанных по приказу князя *Александру Лэпушняну*, так и в народном предании благочестивая боярыня предстает как отрицательный образ.

Баллада вошла в сокровищницу румынского фольклора потому, что она отражает отрицательные стороны феодального мира, хорошо знакомого и ненавистного народу.

SOCIAL FUNCTION OF FOLK EPICS (VARTICI'S BALLAD)

One of the Roumanian folk epics deals with the story of a *Princess Ileana*, who « taking advantage of her husband's having gone away hunting, seduces her godson, boyar *Vartici*. The young man, recovering from his enchantment is terrified by the dreadful sin he had been induced to commit, runs away, trying to escape from the wicked woman. The latter, determined to avenge the insult her lover had inflicted upon her, tells her husband, on his return, that Vartici attempted to persuade her to be unfaithful to him. Blinded by his jealousy, the prince sends his men-at-arms to seek the fugitive and, without any trial, has him executed, in spite of the ardent supplication of his goddaughter, the young boyar's wife. The devoted spouse overcome with grief commits suicide, throwing herself upon her dead husband's body. Out of their graves, two rose-trees shot up, enlacing each other. »

Comparing the epic contents of this folk ballad with the biblical fable of Putiphar's unfaithful wife, the author demonstrates from the outset that the anecdotical folk topic is a replica of the biblical fable with the only difference that the characters of the latter are replaced with local personages: *Princess Ileana* and her godson *Vartici*.

A secondary character, *Nour* by name, serves as instrument in decyphering the link between the poetical folk tradition, transmitted down the ages and the historical circumstances and time when the characters are supposed to have appeared. The names of *Nour* and of the two other characters of the ballad lead to an historical event that occured during the reign of *Prince Rares* and his sons. True enough, on the 7th of April 1548, *hetman Vartici* was put to death for betraying his sovereign. It is interesting to note that the offender bore the same Christian name *Petru* as *Prince Petru Rares* — presumably his godfather — husband to *Princess Jelena Brankovici*, mother of *Prince Ilias* who ordered *Vartici*'s execution.

The author succeeds in establishing the political creeds of the two principal characters, pointing out that *Princess Jelena* was a supporter of the Turks, as her demeanour and political counsels given to her son *Ilias*, mentioned in *Macarie*'s chronicles indicate — while *Vartici* was a spy of the Christians powers. He thereby determines *Vartici*'s treason as the true reason of his execution. This establishes the genetic moment of the folk tradition reproducing in verse this incident, inspired by the ancient fable of Putiphar's wife, which deals with a similar case of lust and treachery.

The original ballad was, doubtlessly, created at *Alexandru Lapusneanu's* court (1552—1561). This prince, who had ordered *Princess Jelena*, his mother in law's murder, needed a justification of his crime. One of his courtiers, wanting to please his sovereign invented the story of Princess Ileana's misconduct, and the folk singers made up a song of it. This explains why *Jelena* — otherwise a pious princess, who built churches — is presented to posterity as a wicked woman. She therefore appears as a negative character, both in the court chronicles, written on *Prince Alexandru Lapusneanu*'s orders, and in folk epics. The fact that the Armenian word "*vard*", borne by *Vartici*, signifies *rose*, has led to connecting the legend of the rose-tree to the adventure occured at this feudal court.

The above poetical tradition has been accepted and included in the folkloristic stock of the Roumanian people because it reflects the negative aspects of feudal life, known to and hated by the people, portraying *Princess Ileana* as the moral prototype of her world and later as the symbol of a wicked, dissolute woman.

HAIDUCIA ŞI CÎNTECELE HAIDUCEŞTI[1].

TR. IONESCU-NIŞCOV

Despre haiducie. E incontestabil că popoarele din spaţiul balcanic — ne gîndim în primul rînd la romîni, bulgari şi sîrbocroaţi — au trecut printr-o serie de evenimente sociale şi politice foarte asemănătoare, care au lăsat urme adînci în istoria lor. Stăpînirea otomană a înfrînat multe secole dezvoltarea socială şi culturală a popoarelor din Balcani dar n-a izbutit să niveleze şi să înăbuşe orice tendinţă de afirmare şi de înălţare. Jugul otoman n-a putut să împiedice nici legăturile dintre aceste popoare, întreţinute numai de dorinţa şi lupta lor pentru libertate. În faţa asupririi, spiritul acestor popoare s-a refugiat în trecut, în iubirea de patrie, în dragostea pentru cîntec şi natură, dînd naştere unor frumoase creaţiuni poetice.

Purtînd caracterele specifice ale fiecărui popor, aceste producţiuni au izvorît dintr-un fond de viaţă socială comună. Deci, atît în dreapta cît şi în stînga Dunării, anumite împrejurări istorice au creat o cultură populară cu un conţinut complex şi variat[2]. Folclorul este şi el expresia acestei culturi care, la rîndul ei, a stat strîns legată de luptele pentru eliberarea popoarelor balcanice de sub stăpînirea otomană.

În faţa nedreptăţilor şi poverilor feudale, poporul nostru n-a stat cu mîinile în sîn. El s-a făcut părtaş activ la această împotrivire. Cei mai îndrăzneţi au apucat calea codrului, pentru a stîrpi lăcomia turcilor şi stăpînitorilor dinlăuntru. Ecouri şi întîmplări din această perioadă de rezistenţă se oglindesc îndeosebi în cîntecele haiduceşti. Înainte de a sublinia cîteva din particularităţile acestor producţiuni populare, vom stărui asupra aspectului istoric al haiduciei, ca una din multele instituţii feudale, caracteristice ţărilor din centrul şi sudestul Europei. Şi asta cu atît mai mult, cu cît nu există în literatura noastră de specialitate nici o lucrare care să limpezească istoric această problemă[3].

Cercetări mai noi, întreprinse asupra haiduciei din ţinuturile Carpaţilor răsăriteni şi din părţile ungureşti, subliniază în mod categoric caracterul de clasă al acestei instituţii feudale[4].

---

[1] Studiul de faţă e prezentarea îmbogăţită a unei comunicări, ţinută în ziua de 31 ianuarie 1953 la Institutul de literatură şi folclor al Academiei R.P.R., fiind anunţată şi în publicaţia Institutului «Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor», II, (1953), 267—268.

[2] E. Schneeweiss, *Allgemeines über das Folklore aus dem Balkan*, «Revue internationale des études balkaniques», Beograd, 1934—35, t. II, 181.

[3] Vezi în sîrbeşte, B. Milaković, *Hajduci u narodnim pesmama*, «Narod, obrana», Belgrad, 1933, 23, 365—366, 24, 383—384, 25, 399—400; D. J. Popović, *O hajducima*, Belgrad, 1930; G. Rosen, *Die Balkan-Haiduken*, Leipzig, 1878 şi G. Gesemann, *Studien zur sudslavischen Volksepik*, Reichenberg. 1926 şi *Zur Kulturgeschichte des Räubers*, «Slavische Rundschau», 1931, III, 3, 223—225.

[4] Vezi. W. Ochmański, *Zbójnictwo góralskie. Z dziejów walki klassowej na wsi góralskie*, 1950; St. Szczotka, *Materialy do dziejów zbójnictwa góralskiego z lat* 1589—1782, Lublin, 1952, Wl. Katoński, *Goralski i zbójnicki tance górali podhalanskich*, Cracovia, 1956. Deşi în aceasta din urmă e mai mult vorba de folclor muzical şi coregrafic. Literatura maghiară de specialitate e foarte bogată în această problemă şi pentru informaţia imediată trimitem la interesantul studiu

De asemeni, încă din 1933, contribuțiile sovietice tratează într-un chip asemănător poezia populară a slavilor meridionali, — ca o expresie netăgăduită a rezistenței și luptelor maselor populare din Balcani, atît împotriva turcilor, cît și împotriva împilării dinlăuntru [5]. În această privință studiul lui Șeptunov despre poezia haiducească la bulgari este elocvent [6].

Pentru a fixa cîteva momente din evoluția istorică a haiduciei vom începe cu etimologia cuvîntului *haiduc* (haidones). Ea ne duce spre o origine maghiară[7], unde a avut se pare o circulație mult mai întinsă și de unde a pătruns ușor în limba romînă în secolul al XVI-lea, tocmai pe calea legăturilor cu Transilvania și a expedițiilor militare. Evoluția semantică a acestui cuvînt a urmat o cale interesantă și stă strîns legată de împrejurările istorice ale sec. al XIV-lea și al XV-lea. În această epocă, un mare număr de păstori sîrbi, croați, vlahi — fugind din fața turcilor, la care s-au mai adăugat și iobagi unguri fugiți de pe moșiile boierilor — s-au așezat în cîmpia ungară. Takáts Sándor, un bun cunoscător al împrejurărilor sociale din Ungaria din perioada dominației otomane, ocupîndu-se de vechea viață păstorească din pusta maghiară, admite că, sub influența elementelor slave păstorești, cuvîntul « haydó», « heydó », « haytó » a fost înlocuit printr-un alt cuvînt maghiar « hajdú » (abactor, Ochsentreiber)[8].

Fenomenul acesta a avut loc chiar în mijlocul populației eterogene din pustă, a cărei îndeletnicire de căpetenie era creșterea vitelor. După cum se știe, în sec. al XV-lea, comerțul cu vite cornute luase o dezvoltare foarte întinsă, în cursul căruia s-a format o adevărată categorie socială de oameni, care mînau cirezile de vite spre marile tîrguri europene. Ele erau îndreptate spre Veneția, Cehia, Moravia și în deosebi spre orașele din sudul Germaniei[9]. Oamenii aceștia se numeau *haiduci* și se recrutau nu numai dintre păstorii și văcarii din pustă, ci și dintre iobagii satelor.

În a doua jumătate a sec. al XV-lea, condițiile economice în care trăiau țăranii erau așa de grele, încît ei aveau toate motivele să se refugieze printre hăitașii din cîmpia ungară. Însă meseria aceasta era grea și plină de primejdii. De aceea, haiducii erau organizați în cete și purtau arme, spre a se putea apăra împotriva tîlharilor, care le atineau calea în timpul călătoriilor. Pe la începutul sec. al XVI-lea, din cauza multor restricții impuse acestei negustorii atît de mănoase, comerțul de vite a început să decadă. Oamenii aceștia, pe care viața aspră de hăitași îi obișnuise cu acte de violență și cruzime, rămînînd fără nici o ocupație, se dedeau la jafuri și vagabondaj.

Numeroase documente din această epocă ne informează că haiducii aceștia au luat parte și la răscoala lui Doja (1514) [10]. Se spune chiar că au fost printre cei dintîi care s-au alăturat acestei mișcări antifeudale. Fiind îndrăzneți și mînuind cu îndemînare armele, îi vom întîlni mai ales în timpul războaielor dintre turci și habsburgi, ca ostași mercenari în solda creștinilor. Deseori, documentele timpului îi menționează alături de morlaci și uscoci, în părțile din nord-vestul Peninsulei Balcanice.

---

al lui Szabó Istvan, *A hajduk* 1514-*ben* în « Szazadok », Budapesta, 1950, 178—198 și la Danko Imre, *A hajdúnánási Testhalom mondája és a hajdúk eredete*, « Ethnographia », Budapesta, 1956 LXVII, 4, 519—534 și St. Györffy, *A hajduk eredete* « Protestáns Szemle », Budapesta, 1927, 133—136, 220—229.

[5] *Serbskij epos*, tradus de N. Beger, N. Halkovskij și N. Kravcov, M. —L. 1933. Traducerea e precedată de un foarte interesant studiu asupra poeziei populare sîrbocroate, în genere, ca un produs nemijlocit al societății feudale.

[6] Cf. *Bolgarskie haiduckie pesni*, « Slavjanskij Folklor », Moscova, 1951, t. XIII, 251—265. Analizînd diferitele forme ale luptei de clasă în perioada feudalismului, Iosef Macek include în chip firesc și haiducia. (Vezi, J. Macek, *O třídním boji za feudalismu*, « Československij časopis historický », Praga. V, (1957), 2. 290.)

[7] H. Tiktin, II, 714.

[8] Cf. *Régi pásztor nepünk élete* în « Rajzok a török vilagból », Budapesta 1915, II, 261—263. Vezi și « Bulletin de l'Institut pour l'étude de l'Europe sud-orientale », București, 1921, III, 1—2, 18—24.

[9] Szabó István, *op. cit.*, 190 sq.

[10] *Ibidem*, 193. Vezi și *A Pallas Nagy Lexikon*, VIII, 525.

Spre sfîrşitul sec. al XV-lea şi în cursul secolului următor, cînd împărăţia otomană se întindea peste spaţii largi, care scăpau uneori controlului de la centru, au luat fiinţă o serie de organizaţii paramilitare, care aveau sarcina de a menţine ordinea la fruntarii, de a încasa vama, dările şi alte atribuţii administrative. Prin activitatea lor de cele mai multe ori dăunătoare, aceste formaţiuni au ajutat într-o bună măsură la destrămarea imperiului otoman. Lucrurile s-au întîmplat ca pe vremea imperiului roman, ale cărui margini erau călcate de neamuri diferite. Numai că de data aceasta, printre cei care subminau imperiul otoman erau aceste grupuri, purtînd felurite denumiri: martologi armatoli, spahii, uscoci, etc., despre care se spune că erau, ca şi haiducii, « audacissimi et robustissimo corpore, nullum genus laboris ac periculi aestimant »[11]. Uscocii, de pildă, fugeau de la turci şi intrau în slujba împăratului sau a dogilor, « însă foarte adeseori atacau pe turci din proprie iniţiativă », afirmă Matias Murko [12].

La luptele din cursul sec. al XVI-lea, participă aşa dar fel de fel de formaţiuni care, după terminarea războaielor, se apucau de prădăciuni. În tratatul de pace, încheiat la 17 februarie 1568, între Suleiman paşa şi împăratul Maximilian, e vorba de instituirea unui control mai serios asupra martologilor, haiducilor, haraminilor şi altor cete asemănătoare[13]. Există firmane turceşti care vorbesc de potolirea şi stîrpirea unor astfel de cete organizate, fiindcă jefuiau provinciile de la marginea imperiului...

Aşa dar, începînd din sec. al XVI-lea, împărăţia otomană e înfruntată de dezordini şi răzvrătiri, care macină autoritatea de stat şi pregătesc într-un fel calea haiduciei de mai tîrziu. Însă, haiduci din această vreme nu sînt cei din cîntecele populare. Cetele de haiduci, de care pomenesc cronicele şi numeroase documente, sînt la origină foştii hăitaşi, deveniţi ostaşi liberi, gata de a intra în solda oricui. Deşi se spune despre ei că-şi ofereau uneori serviciile « senza paga, come venturieri » [14], totuşi ei intrau în slujba celui care plătea mai bine, schimbînd deseori raportul de forţe dintre puterile aflate în luptă. Aceşti haiduci erau recunoscuţi prin veştmintele lor pline de podoabe. Miron Costin ne informează că dărăbanii lui Ştefan Tomşa erau îmbrăcaţi cu « haine tot de feliandraş, cu nasturi şi cu ceprage de argint, în pilda haiducilor de ţară leşească, cu pene de argint la comănace şi cu table de argint la şoldure pre lăduncе »[15].

Activitatea acestor haiduci poate fi urmărită pe bază de documente, începînd din a doua jumătate a sec. XVI-lea şi pînă în sec. XVIII-lea. Mai cu seamă, în ultimul deceniu al sec. al XVI şi după 1600, ei se întîlnesc deseori operînd în ţinuturile din sudul Dunării. Cronicile, actele şi rapoartele diplomatice din această epocă atestă prezenţa acestor lefegii, fie în slujba voevozilor romîni sau în oastea principilor ardeleni, fie alături de imperiali ori împotriva acestora[16].

Deşi erau foarte nestatornici — fapt de care se plînge şi Radu Şerban prin 1602[17], într-un raport către arhiducele Matia — totuşi nu-i găsim niciodată în slujba turcilor. Dimpotrivă, de cîte ori au prilejul, ei trec dincolo de Dunăre şi jefuiesc ţinuturile de margine ale imperiului turcesc.

---

[11] *Scriptores rerum hungaricarum*, Vindobona, 1746, 943.

[12] M. Murko, *L'état actuel de la poésie populaire yougoslave*, « Le monde slave », Paris, 1928, iunie, 342.

[13] M. Guboglu, *Despre martologi şi martolozi*, în mss. Despre rolul martologilor în armata turcească s-a ocupat şi D. Popović în « Prilozi za književnost, jezik, istorii i folklor », Belgrad, 1928, VIII, 213—229.

[14] Hurmuzaki, III, partea II, 169.

[15] Miron Costin, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, Bucureşti, 1944, 33.

[16] Miron Costin, *op. cit.*, 17, 54; Gr. Ureche, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, Buc., f. d. 180; Veress, *Documente*,..., IV, 1932, 248, vol. V, 16, 17, 23, 34, ş.a.: vol. VIII (1935), 41, 46, 73, 75, ş.a.: vol. IX, 1937, 79, 99—100; *Prameny k dejinám třicetileté války*, III, Praga, 1951, 68; Hurmuzaki, III, 1880, 241, 266, 269, ş.a. vol. III, partea II, 1888, 190, 198, VIII, 217, 218, 225, ş.a.

[17] Veress, VII, 1934, 15.

Cu vremea sau în anumite împrejurări, ei devin trupe mai mult sau mai puțin regulate, care luptau « călări și pedeștri, înarmați cu săbii și lănci», după cum o spune și N. Bălcescu [19]. Mihai Viteazul, care își organizează armata, dispune și el de trupe de haiduci. Un document din sept. 1610 ne informează că în vremea lui Mihai Viteazul, Baba Novac a poposit cu haiducii săi în satul Vasileuți pe Prut [20]. Chiar și mult mai tîrziu, după reorganizarea oastei de către Alex. Ipsilanti, haiducii au rămas ca o formație de trupe regulate, făcînd « parte din căpităniile din afară și strejuind marginile». [21]

Însă, pentru sec. al XVIII-lea și în bună parte și pentru sec. al XVII-lea, se poate vorbi din ce în ce mai puțin de acești lefegii și tot mai des de haiducii din baladele populare. Procesul de trecere are loc pe nesimțite și cu atît mai mult, cu cît chiar rîndurile haiducilor lefegii se îngroașă după cum s-a spus mai sus cu oameni fugiți din mijlocul populației asuprite. Pentru a scăpa, măcar și temporar, de apăsarea poverilor feudale, iobagii se refugiază în codri și caută să-și facă dreptate singuri. Un document dela Vlad Călugărul — deci din a doua jumătate a sec. XV-lea — ne relatează despre « niște oameni răi, care s-au ridicat unul pe nume Tatul Duvalmă din Rîjnov și Secară, încă și alți iobagi (хлапови) cu ei. Și s-au dus în codrul mare și s-au făcut tîlhari și au omorît oameni și multă marfă au luat » [22]. Se înțelege că forma aceasta de împotrivire a variat în raport cu condițiile sociale și economice ale timpului. Dacă în documente nu abundă mențiuni în legătură cu existența acestui soi de răzvrătiți, asta nu înseamnă că ei n-au existat. Într-o confirmare a hotărîrilor dietei, care s-a ținut la Alba Iulia în zilele de 20—27 iulie 1600, Mihai Viteazul se plînge că « iobagii și slugile tocmite fug dinaintea dărilor și trec între călărașii și pedestrașii măriei tale (e vorba de împăratul), unii apoi între haiduci » [23].

Începînd din a doua jumătate a sec. al XVII și mai ales în sec. următor, în măsura în care se adîncesc contradicțiile economice și sociale din lăuntrul imperiului otoman, în aceeași măsură se înmulțesc și răzvrătirile popoarelor subjugate. Prezența fanarioților în țările romîne, în tot cursul sec. al XVIII-lea, agravează și mai mult situația economică. Din cauza birurilor și lipsurilor, țăranii își iau lumea în cap, iar cei mai isteți își părăsesc căminurile și fug în codru sau se înrolează în rîndurile mișcărilor revoluționare.

Fuga, care e o formă mai veche a luptei de clasă în fața procesului de înfeudare, se înteține acum. Cel care apucă drumul codrului caută să corecteze într-o formă, permisă numai de legile naturii, abuzurile și nedreptățile stăpînirii. Ei suplinesc cu jertfa vieții lor absența justiției sociale de stat și continuă, în alte împrejurări lupta, împotriva cotropitorilor streini și asupritorilor dinlăuntru. Odată intrați în zona luptelor ilegale, fugarii devin haiduci și iau parte și la răscoalele populare, așa după cum s-a întîmplat în Serbia la 1804 [24], sau în Valašsko [25]. În felul acesta, noțiunea de *haiduc* suprapunîndu-se peste aceea de *hoț* de codru, cu care a concurat multă vreme și păstrînd numai amintirea ostașilor haiduci, îmbracă acum un nou conținut: acela al purtătorului de dreptate socială.

Începînd din sec. al XVII-lea și pînă în prima jumătate a sec. al XIX-lea, numărul haiducilor, care operau înlăuntrul imperiului otoman, era foarte mare.

Miron Costin ne informează că, pe la jumătatea sec. al XVII-lea « să ridicase pe acele vremi un tîlhariu anume Ditinca, carele a vedere, fără sfială, îmbla în ținutul Hotinului și Cernăuților

[19] N. Bălcescu, *Opere*, I, Buc., 1953, 14.
[20] *DIR*, Veacul XVII, A, II, 1953, 318.
[21] N. Bălcescu, *op. cit.*, 34.
[22] Gr. Tocilescu, 534 *documente slavo-romîne*, București, 1931, 157.
[23] I. Lupaș, *Documente istorice transilvane*, Cluj, 1940 I, 55.
[24] Vezi, M. Chopin, *Bosnie, Servie, Herzegovine, Bulgarie, Slavonie, Illyrie, Croatie, Dalmatie, Montenegro, Albanie*, Paris, 1856, 300.
[25] Fr. Dostál, *O příčinách lidových bouří a původu zbojnictví na Valašsku v letech* 1620—1627, « Naše Valašsko », XIV, (1951), 129—152.

şi porunciia satelor. Ce-au trimis pe Bucioc stolnicul cu o samă de slujitori şi l-au spart şi toţi oamenii lui s-au răsipit»[26]. Aria lor de acţiune se întindea spre miazănoapte pînă în ţinuturile ucrainiene, unde opera Dobruşa[27], spre sud pînă în munţii Rodopei şi spre apus pînă pe ţărmul Adriaticei. Un agent diplomatic englez, fost mai mulţi ani — pe la jumătatea sec. al XVII-lea —ca « Botschaftsecretär» la Constantinopol, făcînd o călătorie la Sofia, povesteşte — fireşte după poziţia lui de clasă, — despre un cuib de hoţi (Räuber) între stîncile unui defileu din Balcani. Descrierea agentului englez indică dintr-odată aria de circulaţie a haiducilor noştri: « Geht man von da nach der andern Seite wieder thalwärts, da kommt man durch einen sehr engen Hohlweg mit hohen Bergen und Wäldern zu beiden Seiten, welcher zwei Stunden lang einen dunkeln und beängstigenden Durchgang bietet. Diese Stelle wird von Haiduts oder Haiduken, wie sie genannt werden, aus Siebenbürgen, der Moldau, Ungarn und andern Ländern in grosser Zahl besucht»[28].

Pe de altă parte, Filip Filipovici Vigel, care a petrecut cîtva timp, la începutul secolului trecut, pe teritoriul actualei Republici Moldoveneşti, notează în memoriile sale spaima deslănţuită printre locuitori de haiducii din pădurile de acolo[29]. Isprăvile multora dintre ei erau cunoscute şi se bucurau de o întinsă popularitate. Codreanu, Gruia lui Novac, Bujor, Jianu, Corbea, Tunsu ş. a. au fost nişte « berühmte Räuber», cum îi numeşte Kogălniceanu[30] şi isprăvile lor s-au încorporat în numeroase cîntece şi legende.

★

Cîntecele haiduceşti. Cîntecele haiduceşti, cărora Alecu Russo le mai spunea şi « hoţeşti»[31] sau « cîntecele istorice», cum le-a numit Kogălniceanu[32], se împart ca fond şi formă în două categorii distincte: de o parte *baladele* cu o compoziţie mai întinsă, iar de cealaltă *doinele haiduceşti*, în care predomină elementul liric. Însă şi unele şi altele conţin destule elemente reale, cu ajutorul cărora putem reconstitui, cel puţin în parte, sistemul de viaţă al haiduciei.

Continuînd istoric vechile formaţiuni militare ale lefegiilor haiduci, despre care ne-am ocupat mai sus şi fiind urmăriţi necontenit de poterele stăpînirii, haiducii din cîntecele noastre populare au fost nevoiţi să ducă o viaţă organizată, după sistemul căpităniilor, practicată la o anumită epocă şi de înaintaşii lor. Ei erau organizaţi în cete mai mari sau mai mici, al căror efectiv varia după zonele operative şi după faima şi puterea căpitanului.

Haiducii bulgari hălăduiau în cete de cîte zece, douăzeci, cincizeci şi chiar o sută de oameni[33], iar la sîrbo-croaţi o ceată ajungea pînă la şase sute de haiduci[34]. La fel trăiau şi haiducii de pe versantul apusean al Carpaţilor nordici. În a doua jumătate a sec. XVII-lea, un anonim din Silezia — Simplicissimus — pornind să călătorească prin mai multe ţări, printre care şi Transilvania, poposeşte într-o zi printre haiducii din părţile Slovaciei. Trei căpetenii de haiduci, se ospătau: Janko, Havran şi Baiuz. « Ia priveşte (îi spune Janko), ăsta e vestitul căpitan Havran, care are 150 de

---

[26] Cf. *op. cit.*, 183.

[27] Vezi, Jurij Fedkovici, *Vibrani poezii*, Chiev, 1946, 5 şi I. Běnkovskij, *Razbojnik Dobruš* « Kievskaja Starina» t. XLIX (1895), 8.

[28] Paul Rycaut, *The present State of the Ottoman Empire*, London, 1668, citat de G. Rosen *op. cit.*, 5.

[29] « Russkij Archiv», Moscova, 1892, VI, 162—165. A. J. Jacimirski menţionează numele a peste 15 haiduci, care au operat, în sec. al XVIII-lea şi XIX, în ţinuturile moldoveneşti. Cf. *Razbojniki v razskazach o nich*, « Etnografičesko obozrenie», 1895, Nr. 3. Vezi şi C. D. Aricescu, *Istoria Revoluţiunii dela* 1821, Craiova, 1874, 5.

[30] M. Kogălniceanu, *Opere, I*, Buc., 1946, 553.

[31] Al. Russo, *Poezia populară*, Buc., 1928, 13.

[32] M. Kogălniceanu, *op. cit.*

[33] I. M. Şeptunov, *op. cit.*, 251.

[34] D. I. Popovici, *op. cit.*, 133. Citat de Margareta Ştefănescu, *Din trecutul jugoslavilor şi al romînilor*, « Arhiva», Iaşi, XXXVIII (1931), 1, 51—64.

tovarăși și celălalt e căpitanul Baiuz, care are peste o sută de ortaci, iar eu n-am mai puțin decît ei»[35].

Un sistem de organizare asemănător reiese și din conținutul cîntecelor noastre, ca de pildă în versurile următoare:

N-ați auzit d-un Jian
Și d-un hoț de căpitan,
Care umblă prin păduri,
Cu șaisprezece panduri[36].

Sau această mărturisire a lui Pintea Viteazul, pe care haiducul o face în clipa morții:

«O sută cincizeci *ai mei*
De voinici ca niște zmei[37].

Cu o imagine plastică, cîntărețul ne indică formațiunea în care sînt risipiți haiducii în codru:

Foaie verde trei aglici,
Geme codrul de haiduci,
La tot fagul cîte cinci[38].

Cîteva versuri dintr-o doină redau chenarul unui tablou rustic, demn de penelul unui pictor:

La mijloc de codru verde,
Zare de foc mi se vede
Și la zarea focului
Stau haiducii codrului.
Mulți, îs mulți bătu-i-ar focu,
Zău că nu-i mai ține locu.
Peste sută mai trec zece
Și-mi tot frige un berbece[39].

În fruntea cetelor se afla de obiceiu *un căpitan*, în jurul căruia se desfășoară întreaga acțiune a baladei. Căpitanul era desigur cel mai isteț și cel mai întreprinzător dintre toți. Viața și isprăvile acestor căpetenii ni s-au păstrat nu numai de tradiția orală, ci și de actele contemporane. Toți au trăit aevea și de inventii nu poate fi vorba. O serie de documente de pe la 1600 vorbesc de Baba Novac, ca de un «capitano di Kaiduchi»[40], sau îl numesc «beruembter Freybeiter»[41], care avea sub conducerea lui între 3—4000 haiduci[42]. Groza haiducul a trăit în prima jumătate a sec. trecut și a fost osîndit la moarte de tribunalul criminalicesc din București, în ziua de 7 august 1838[43]. Tot așa se poate reconstitui viața haiducului Bujor pînă în cele mai mici amănunte[44], iar despre Iancu Jianu există un bogat material de arhivă, pe baza căruia s-ar putea alcătui o întreagă

---

[35] *Naše národní minulost v dokumentech*, Praga, I, 1954, 509.
[36] I. A. Candrea și O. Densușianu, *Poezii pop.* Buc., 1909, 41 și Gr. Tocilescu, *Materialuri folkloristice*, Buc., I. 1900, 166.
[37] Ion Pop Reteganul, *Pintea Viteazul*, Brașov, f. dată, 95.
[38] I. A. Candrea și O. Densușianu, *op. cit.*, 54.
[39] T. Pamfile *Cîntece bătrînești*, Tecuci, 1926, 161.
[40] Hurmuzaki, XII. 741.
[41] *Ibidem*, 788.
[42] *Ibidem*, 843, 853, 881, 951, 1113, 1153.
[43] V. Alecsandri, *Groază, ultimul haiduc romîn*, «Columna lui Traian» București, 1873, 255—257.
[44] Vezi, N. D. Popescu, *Bujor haiducul*, București, 1908, ed. IV. Prefața. Vezi «Ioan Neculce», Iași, fasc. 6, (1926—1927), 279.

monografie[45]. De asemeni, documentele vorbesc despre un haiduc Velcu, care a haiducit cu oamenii lui în vremea Zaverei, pe Valea Prahovei. « Aceşti oameni, spune un act din 26/10 martie 1821, la negustori, locuitori şi călători pînă acuma nici cea mai mică supărare n-au făcut »[46]. Cu alte cuvinte, toate căpeteniile de haiduci din baladele populare ar putea forma obiectul unor studii monografice, aşa după cum a încercat B. Desnica cu harambaşa Baja Pivljanina[47] şi Andrei Melicherčik cu haiducul Janošik din Slovacia[48].

Una din dominantele vieţii haiduceşti era simţămîntul de justiţie socială, tendinţa de a da bunurilor o altă repartiţie. Iată principiul *eticei haiduceşti :*

Bată-vă crucea de ciocoi,
De-aşi mai scăpa dela voi,
Să mă trag la codru iară,
Şi să fac dreptate-n *ţară.*
Cînd oiu vedea om sărac,
În chimir mîna să bag
Şi de chin şi vai să-l scap.
Iar de-oiu întîlni un ciocoiu,
De piele să mi-l jupoi
Şi să fac din ea cimpoi[49].

Altă dată, ura împotriva turcilor capătă accente de cruzime neobişnuită. Haiducul stă la pîndă în zăvoi, unde jupoaie pielea de pe turci, pe care apoi o vinde în « tîrgul mare »

...Iar cu banii ce-a luat,
Multe vite-a cumpărat
Şi le-a împărţit la săraci,
Să fie îndestulaţi[50].

Ovid Densuşianu[51] admite, şi pe bună dreptate, că viaţa păstorească ducea, după cum am văzut, spre haiducie, mai ales că ciobanii cunoşteau bine potecile şi tainele codrilor. Faptul acesta ar explica şi unele interferenţe şi analogii dintre folclorul haiducesc şi cel păstoresc. Însă nu-i mai puţin adevărat că rîndurile haiducilor se îngroşau cu oameni nevoiaşi ajunşi din pricina sărăciei pe culmile disperării. Mai ales cei nedreptăţiţi apucau calea codrului, spre a scăpa de orice povară. Iată ce spune un nevoiaş, adresîndu-se bogatului:

Toată iarna am venit,
Toată iarna am cerşit,
Să-mi dai două-trei parale,
Să iau mălăiaş şi sare.
Că-mi mor copiii de foame[52].

---

[45] Dincă Izvoranu, *Istoria lui Iancu Jianu*, « Rev. pt. istorie şi arheologie şi filologie », Bucureşti, I, (1883), fasc. 2, 411—414.
[46] N. Iorga, *Studii şi documente*, VIII, 131.
[47] B. Desnica, *Nekoliko podataka o peraštanskim hajducima i o harambaši Baju Pivljaninu*, « Prilozi za književnost, jezik, istorii i folklor », Belgrad, VII, 1927, 179—188.
[48] A. Melicherčik, *Historická postava Juraja Janošika*, « Hist. sbornik », Bratislava, X, (1952), 276—293.
[49] I. A. Candrea şi O. Densuşianu, *op. cit.*, 102.
[50] Revista Asociaţiei înv. mehedinţeni, 1933, Nr. 2. 21.
[51] O. Densuşianu, *Viaţa păstorească*, Bucureşti, 1923, II. 22.
[52] Gh. Dem. Teodorescu, *Cîntece de lume*, Bucureşti, 1937, 56.

Birurile grele și podvezile împing oamenii spre codru:

Biru-i greu, podveada grea,
Sărăcuț de maica mea,
Unde merg și orice fac,
De belele nu mai scap [53].

Hotărît să scape de sărăcie romînul își transformă uneltele de muncă în arme haiducești, ceea ce constituie o impresionantă reminiscență a vremurilor de nestatornicie:

Foicică bob năut.
Am să fac ce n-am făcut,
Am să bag cu cucu-n plug.
Pistoalele să le-ncing,
Iataganul — fierul lung,
Cormana — cea săbioară,
Să se ducă vestea-n țară [54].

Despre *sălășluirea în inima codrilor* aflăm puține lucruri. De cele mai multe ori, haiducii ne sînt prezentați stînd la sfat în jurul focului sau pregătindu-și cina:

Colo jos în codrul verde,
Ce cumplit foc se mai vede.
Lîngă el Pintea ședea
Și cu soții lui vorbea,
Vorbea și se sfătuia,
Și erau pînă-n cincizeci
Și frigeau vreo trei berbeci [55].

Odată însă cu sosirea toamnei, haiducii coborau în sate pentru a porni din nou la ivirea primăverii. Se pare că lucru acesta intrase în tradiția haiducească, de oarece și-n sudul Dunării se proceda la fel. Doinele noastre notează acest fapt cu o fidelitate de cronică:

Frunză verde salbă moale,
S-a trecut Vinerea mare,
S-a rărit codrul pe vale,
Haiducii cobor la vale,
Să-mpărțească la parale,
La parale gălbioare [56].

Alte patru versuri vin să întărească acest lucru:

Frunza-n codru cît se ține,
Toți voinicii trăiesc bine,
Iară frunza dacă-l lasă,
Toți voinicii merg pe-acasă [57].

---

[53] *Ibidem*, 58—59.
[54] T. Pamfile, *op. cit.*, 158.
[55] Ion Pop Reteganul, *op. cit.*, 73.
[56] I. A. Candrea și O. Densușianu, *op. cit.*, 43; T. Pamfile, *op. cit.*, 162.
[57] O. Densușianu, *op. cit.*, 55.

Cetele de haiduci mişună numai pe plaiuri şi prin desişul codrilor. De îndată ce ieşim din strînsoarea munţilor şi ne îndreptăm spre ţărmurile luminoase ale Dunării, sau spre alt ţinut de margine, consecvenţa creaţiei poetice ne prezintă haiducul în luptă cu turcii sau cu tătarii.

★

Cu aceasta ajungem la *baladele haiduceşti*, a căror anecdotică a fost grefată pe un fond mai vechi al cîntecelor de vitejie. Lucrul acesta l-a subliniat şi Ovid Densuşianu, atunci cînd s-a ocupat de apropierea dintre folclorul păstoresc şi cel haiducesc. Numai că el punea accentul pe penetraţia elementelor păstoreşti în sfera baladelor haiduceşti [58]. Unele balade sînt cu totul noi, cum sînt, de pildă, cele create în jurul isprăvilor lui Radu Anghel, care a trăit pe la mijlocul secolului trecut [59], sau cele care cîntă faptele lui Mantu de la Glimboca, de după primul război mondial [60].

Tocmai faptul că o serie din aceste balade subliniază în mod răspicat caracterul social al haiduciei, ne îndrituieşte să credem că ele au luat fiinţă într-o vreme cînd condiţiile sociale şi economice din ţările noastre erau dintre cele mai aspre. Dacă în unele e vorba de Baba Novac, de Gruia, de Badiul sau de Vălcan, din ciclul dunărean, dacă în altele se cîntă isprăvile lui Codreanu, ale lui Bujor sau Grue Grozovanul din ţinuturile de răsărit ale ţării noastre şi dacă, în sfîrşit, alte balade proslăvesc faptele lui Jianu, ale lui Corbea sau Pintea Viteazul, în schimb toate au o fabulaţie asemănătoare.

Păstrînd structura epizodică a vechilor cîntece de vitejie şi însuşindu-şi uneori situaţii din poezia păstorească, baladele haiduceşti s-au cristalizat în jurul unor obiective desprinse din realitate. Deşi plăsmuirea lor se sprijină uneori pe elemente disparate, a căror autenticitate e greu de stabilit, ele sînt totuşi susţinute de un sbucium interior, care împrumută naraţiunii un evident caracter dramatic. Ne gîndim în primul rînd la cele din aşa zisul ciclu dunărean, în care lupta haiducului cu turcii se desfăşoară gradat pînă la izbînda finală a celui dintîi.

De la începutul calm al baladei [61], ca şi întinsul apelor dunărene, pe care pluteşte liniştit caicul haiducului şi pînă în momentul cînd Gruia scapă din temniţa Ţarigradului este incontestabil o interesantă gradaţie scenică. Începutul acesta liniştit e întrerupt brusc de hotărîrea haiducului de a pleca la Ţarigrad care, în tehnica poetului popular, e pe undeva pe aproape. Situaţiile următoare, ca şi prezenţa Aniţei crîşmăriţa, nu fac decît să sporească zbuciumul eroului, pentru a culmina în luptă corp la corp.

În concepţia poporului, *haiducul e un om drept*, un optimist, un caracter vesel, un om înzestrat cu puteri şi calităţi excepţionale. El trebuie să iasă din orice încurcătură, întocmai ca voinicii din basme. După şapte ani de temniţă, Gruia scapă printr-o stratagemă a bătrînului Novac. Intervenţia corbilor, a vulturilor sau a calului năzdrăvan sînt fără îndoială elemente fantastice, pe care le găsim în toată epica balcanică. Lupta celor doi haiduci cu turcii, al căror număr e covîrşitor de mare, ne aminteşte zbuciumul eroic, în condiţii asemănătoare, din baladele bulgăreşti şi sîrbeşti. Gruio, Banul Strahinia sau Marco Kralievici din baladele sîrbeşti duc necontenite lupte cu turcii, într-o încleştare pe viaţă şi pe moarte.

Haiducul nostru e isteţ, ager, abil şi foarte puternic. După ce Gruia e legat

Cu o funie de mătase,
Împletită în trei şi şase,
Ca şi mîna-n cot de groasă
Şi c-o funie de fuior,
Ca fluerul la picior [62],

[58] *Ibidem*, 10—36.
[59] Rădulescu-Codin, *Din Muşcel. Cîntece poporane*, Bucureşti, 1891, 210.
[60] Sociologia Romînească, Bucureşti, 1936, Nr. 11. 39—42.
[61] *Cîntecul lui Novac, lui Novac Baba Novac*, T. Severin, 1929, 1.
[62] *Gruia lui Novac, legendă populară*, Braşov, f. d. 11.

abia se trezește și trosnesc pe el funiile. Forța haiducului reiese și din portretul, pe care Ana crîșmărița îl face în fața împăratului:

Nu-i nici'nalt și nici nu-i gros,
Cum e omul mai frumos,
Dar e voinic și osos,
Cum te prinde, cum pici jos.
. . . . . .
De trei pălmi e lat în frunte
Și nu prea vorbește multe.
Pe din sus de gurișoară,
Are o mîndră mustăcioară
Și din șele în călcîie,
Nu-i voinic ca să-l rămîie. [63]

Stratagema cu galbenii risipiți pe jos de Novac, pentru a zmulge pe Gruia din mîinile turcilor, e deseori folosită de haiduci în situații similare. Haiducul se face nevăzut, iar turcii rămîn să adune galbenii aruncați pe jos, după cum Făt frumos aruncă peria fermecată, care se preface într-o pădure de nepătruns înaintea zmeului sau a zgripțuroaicei din basme. Epizodul acesta se bucură de o largă circulație în creațiile populare. Călătorul Della Valle relatează o legendă populară maghiară, cu un conținut asemănător, în care e vorba de lupta dintre unguri și tătari din vremea lui Ladislav cel Sfînt [64]. După cum se știe, Cîrjaliul, ca să scape din închisoarea dela Iași, în 1821, se folosește de un procedeu întrucîtva asemănător [65]. Deci, e incontestabil că între toate speciile literaturii populare are loc un proces de neîntreruptă contaminare.

Poetica haiducească e caracteristică și comună tuturor ținuturilor românești, așa cum a fost și fenomenul social, care a generat-o: haiducia. Baladele s-au cristalizat pe amintiri precise și în forme expresive, mai ales acolo unde rezistența populară a fost mai puternică. Dacă ne-am întoarce spre baladele haiducilor, care au operat în ținuturile de miază noapte ale țării, am constata aceleași calități sufletești: bărbăție, mărinimie, curaj și mai presus de toate *un profund sentiment al dreptății.* Cînd haiducul e chemat în fața domnului, el răspunde răspicat:

Și-o să-ți spun adevărat,
Că eu creștin n-am stricat.
Eu unde vedeam săracul,
Ascundeam bine baltagul.
Și-i dam bani de cheltuială
Și haine de primeneală [66].

O astfel de atitudine dreaptă, neînfricată, are și Grue Grozovanul, care înfruntă pe hanul tătărăsc:

De-i iertare sau de nu-i,
Tot cu dreptul vreau să-ți spui.
Că de cînd m-am ridicat,
Și-n Bugeac eu am intrat,
Mulți tătari, zău, am stricat [67].

---

[63] *Gruia lui Novac*, op. cit., 8.
[64] Magyar Történelmi Tar, III, 26. Indicația prof. Ion Totoiu.
[65] J. A. Vaillant, *La Romanie ou histoire, langue, littérature, orographie, statistique des Romans*, Paris, 1844, III, 248.
[66] T. Pamfile, *Cîntece de Țară...* 71.
[67] V. Alecsandri, *Poesii populare*, București, 1933, 121.

Acţiunea acestor balade e străbătută de un puternic dramatism sufletesc, ca şi cele în care poterele aleargă pe urmele haiducilor. Cînd Ştefan Vodă coboară din jilţul domnesc şi porneşte în fruntea poterei să prindă pe Miul haiducul, domnul rămîne mic pe lîngă isteţimea şi îndrăzneala haiducului. Intervenţia « surioarei Miului » [68], care îl înştiinţează de sosirea poterei, e un act de solidaritate frăţească. În cadrul unor necontenite frămîntări, care caracterizează ciclul răsăritean al baladelor haiduceşti, apare şi femeia alături de bărbat, fie în situaţii minore, fie conducînd, ca Voica, o ceată de haiduci:

Să vezi, Voica, fată mare,
De umblă pe hat călare,
Înconjurată de pistoale,
De lucesc ca mîndrul soare [69].

★

Dacă baladele sînt creaţiuni poetice de largă respiraţie epică, în schimb, doinele, cu factura lor proprie, constituie o podoabă de imagini lirice. Ele pornesc din adîncul frămîntărilor sufleteşti prin care a trecut poporul nostru. Decorativă şi sinceră, arhitectonizată sumar din elemente interioare sufleteşti, colorată cu imagini vii din natură, doina îşi asigură sub acest aspect întîietatea faţă de versificaţia epică a baladelor. Doina exprimă întreaga orhestraţie de sentimente a omului oropsit, însă demn şi hotărît. « S-apuc calea codrului, din doine, nu-i strigătul unui răufăcător, ci sinteza noastră istorică şi socială de două veacuri şi mai bine », spune Delavrancea — şi pe bună dreptate. « Numai un temperament însufleţit de mîndrie se putea ridica împotriva robiei şi să-şi spună ce avea pe suflet » [70].

Ce cuvinte pot oare exprima mai bine neastîmpărul din sufletul unui om decît aceste patru versuri:

Bate vîntul, bate vîntul,
Bate vîntul, arde crîngul.
Ies la crîng, ca să mă sting,
Dar la crîng mai rău m-aprind [71].

Şi tot aşa, greu ne-am putea închipui că s-ar putea exprima mai plastic în altă limbă puritatea acestui simţămînt de melancolie:

Eu mă duc, codrul rămîne,
Frunza plînge după mine.
Frunza s-o legăna-n soare,
Eu mă legăn pe picioare.
Frunza s-o legăna-n vînt,
Eu mă legăn pe pămînt [72].

Sau acest catren, care ar putea lua loc în orice antologie a poeziei populare universale:

Jelui-m-aş şi n-am cui,
Jelui-m-aş codrului,
Codru-i jalnic, ca şi mine,
Că nici frunză nu-i rămîne [73].

---

[68] M. Budălănescu şi C. F. Ciauşanu, *Frunză verde*, R. Vîlcea, 1938, 58—60.
[69] N. Păsculescu, *Literatura pop. romînă*, Buc., 1910, 239—243. Vezi şi Miron Pompiliu, *Balade pop. romîne*, Iaşi, 1870, 68—70.
[70] B. Delavrancea, *Din estetica poeziei populare*, Buc., 1913, 6.
[71] Gh. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, 59.
[72] Ovid Densuşianu, *Flori alese*, Bucureşti, 1921, 53.
[73] *Ibidem.*

Nu mai înmulţim exemplele şi nu mai stăruim asupra acestor lucruri care sînt pentru noi valori unanim recunoscute. Doina haiducească rămîne, cu lirismul ei exuberant dar şi potolit, cea mai autentică expresie a spiritului de creaţie al poporului nostru.

★

Tocmai pentru faptul că poporul a trăit intens această formă de luptă împotriva robiei şi asupririi, ea a lăsat urme atît în legendele, care s-au plăsmuit în jurul isprăvilor haiduceşti, cît şi în toponimie. Denumiri ca «*Peştera hoţului*», «*Poarta hoţului*»[74] sau *Fîntîna turcului*[75] şi *Drumul hoţilor*[76] sînt reminiscenţe ale locurilor pe unde au hălăduit haiducii. Multe din ele au dispărut, altele se mai păstrează şi azi, legate de povestiri, care au trecut apoi în literatura scrisă. Cît de interesant ar fi de urmărit pătrunderea folclorului haiducesc în literatură şi artă, în genere. Problema e strîns legată de atracţia pe care a avut-o asupra scriitorilor romantici folclorul popoarelor din Balcani.

În ce ne priveşte, epizoade şi ecouri din viaţa haiducească pot fi urmărite, începînd cu «*Tunsul haiducul*», — care s-a bucurat de o întinsă popularitate[77], — trecînd pe la Vasile Alecsandri, B. P. Hasdeu, G. Baronzi, M. Eminescu, St. O. Iosif, Bucura Dumbravă, N. D. Popescu, pînă la Mihail Sadoveanu, Victor Eftimiu, G. A. Petre ş.a. E o pînză de reflexe care s-au ţesut, legînd laolaltă amintirea zbuciumului de luptă împotriva înrobitorilor cu năzuinţele artistice ale literaturii noastre.

Pentru noi, haiducia rămîne un aspect al luptei de clasă, în care se regăsesc criterii şi valori de etică socială. Există acolo o luptă neşovăitoare a celor nevoiaşi împotriva asupritorilor. Haiducia a fost, cum spunea Stojkov-Rakovski, «unica lege a vieţii noastre politice în timpul robiei turceşti»[78].

La rîndul lui, haiducul, întrupează forţa, agerimea, iscusinţa şi isteţimea, care sînt calităţile unui viteaz. De aceea, el apără familia, ajută pe nevoiaşi şi face dreptate. Cine i se împotriveşte e răpus fără şovăire. Viaţa haiducului e o neobosită căutare a dreptăţii şi plină de isprăvi împinse uneori pînă la irealitate. Un lucru însă trebuie reţinut: haiducii noştri n-au pornit aiurea să asedieze cetăţi şi nici n-au trecut hotarele ţării pentru cuceriri. Ei au luptat la ei acasă împotriva împilării, laşităţii, trădării şi pentru o lume mai bună.

ГАЙДУКИ И ГАЙДУЧЕСТВО

Гаидучество было одноп из форм национально-освободительного движения народов, характерной для стран Центральной и Юго-Восточной Европы. Более новые исследования на эту тему, предпринятые в районе Восточных Карпат и в венгерских краях, категорически подтверждают классовый характер этого социального явления. Советские специалисты дают такую же трактовку народному эпосу южних славян.

В первой части данной работы автор дает исторический обзор гайдучества. Желая зафиксировать несколько моментов исторической эволюции этого движения. автор прибегает к этимологическому разбору слова «гайдук» (HAIDANES) Он находит корни этого слова в Венгрии, откуда оно в XУI веке легко проникло в румынский язык через связь с Трансильванией и военные экспедиции. В XУ веке на

---

[74] G. Bezviconi, *Despre haiduci*, Bucureşti, 1947, 13.

[75] N. D. Spineanu, *Dicţionar geografic al jud. Mehedinţi*, Buc., 1894, 127.

[76] *Dicţionarul jud. Teleorman*, Buc., 1897, 123.

[77] Vezi, prelucrarea lui S. Michălescu în «Ţeranul român», Buc., I, (1862), No. 9, 71. Despre Tunsu, vezi şi povestirea «Tundza» de Radu Curălescu în «Odesskij Almanach», pe 1840, 39 sq. şi St. Béllanger, *Le Kéroutza, voyage en Moldo-Valachie*, II, Paris, 1846, 79. şi N. D. Popescu, *Tunsu, căpitan de haiduci*, Buc., 1909, ed. IV.

[78] I. M. Septunov, op. cit. 251.

венгерской равнине расселились многочисленные сербские, хорватские и валашские овцеводы, бежавшие от турецкого гнета. К ним присоединились беглые венгерские крепостные крестьяне. Здесь, под влиянием славянских элементов, слово «haytő», «heydó» было заменено другим венгерским словом «haydu» (Abactor Ochsentreiber).

В XУ веке, когда торговля скотом получила большое развитие, создалось целое сословие людей—погонщиков скота, сопровождавших стада на крупные европейские рынки (в Венецию, Чехию, Моравию, Южную Германию). Этих людей называли *гайдукама* и набирали их не только среди чабанов венгерской пусты, но и из крепостных крестьян. Они были организованы в дружины и снабжены оружием для защиты от разбойников, нападавших на них на большой дороге. Когда же в XУI веке наступил упадок в торговле скотом, вся эта категория людей превратилась в разбойников и грабителей, а многие из них приняли участие в восстании Г. Дожа в 1514 году, о чем свидетельствуют многочисленные письменные памятники того времени.

С другой стороны, автор упоминает о том, что к концу XУ и на всем протяжении XУI века, в период расцвета османской империи, был создан ряд военизированных организаций, в задачу которых входило оберегать спокойствие на границах, взимать пошлины, подати и т.д., но которые злоупотребляли своей властью, наносили вред османской империи и содействовали таким образом ее упадку. Этому также способствовали набеги гайдуков, превратившихся впоследствии в профессиональных наемников.

Итак, тогдашние гайдуцкие дружины, о которых упоминают летописи и многочисленные письменные памятники эпохи, происходили из рядов погонщиков скота, ставших свободными воинами, готовыми служить кому угодно. Их деятельность можно проследить по многочисленным документам, начиная со второй половины XУI в. и вплоть до XУIII века. Но не их воспевает народ в своих песнях.

Уже во второй половине XУII и в XУIII веке все меньше можно говорить об этих наемниках и все больше выступают гайдуки, воспетые в народном эпосе. Переходный процесс проходит незаметно тем более, что даже в ряды наемников вливается все больше людей, бежавших из феодальной неволи. Автор приводит документ Влада Кэлугару (1482—1495), из которого ясно видно, что еще тогда все большее число крепостных крестьян укрывалось в лесах, чтобы самим добиваться справедливости.

Современем, в силу экономических и социальных условий, их число чрезвычайно увеличилось. К концу XУIII века их поле деятельности простирается к северу до Украинской земли, к югу — до Родопских гор, а к западу — до берегов Адриатики.

Во второй части статьи автор переходит к разбору гайдуцких песен, которые он делит на две категории: гайдуцкие *дойны* и *баллады*. Попутно анализу этих песен, автор освещает ряд моментов, связанных с жизнью гайдуков. Он говорит об их системе организации в дружины, об их численности, атаманах, об их социальной этике и быту в дремучих лесах. Содержание гайдуцких баллад и дойн дает яркую картину духовных качеств этих людей, которые были исполнены решимости восполнить ценою собственной жизни отсутствие социальной справедливости.

THE HEYDUCKS AND THEIR SONGS

In the first section of his survey, the author deals with the social position of the heyducks from the historical point of view. Outlawry was one of the numerous characteristic feudal institutions, belonging to the Central and South-Eastern European countries. More recent investigations on outlawry in this area of the East-Carpathian mountains and in Hungary assert the class-character of this social phenomenon. The Soviet researchers likewise give the same interpretation to the folk epics of the Southern Slavs.

In order to determine a few outstanding moments of the historical evolution of the heyduck activity, the author follows up the etymology of the word „heyduck" (haidones). His research leads to a Magyar origin of the word, whence it penetrated into the Roumanian language in the 16th century, owing to military expeditions and the intercourse of the Roumanian people with Transylvania.

In the 15th century, a great number of Serbian, Croat, Valachian herdsmen, fleeing from the Turks — as well as Hungarian serfs, escaped from the boyars' estates — settled in the Hungarian plain. Owing to the influence of Slav pastoral elements, the words *hayto*, *heydo*, *haydo* were replaced by another Magyar word *haydu* (Abactor = Ochsentreiber). As the cattle trade increased in proportion, during the 15th century, a specific social category of people was formed, which led the cattle-droves to the large European markets (Venice, Bohemia, Moravia, Southern-Germany). These cattle drivers were called "*heyducks*" and were recruited not only from among the Puszta shepherds and cattleherds, but also from the village-villeins. The latter were organized in bands and carried weapons, to defend themselves against the robbers, who attacked them on their long journeys. At the beginning of the 16th century, owing to numberless restrictions, the cattle trade declined, and the cattleherds, left without employment, began to rob and plunder. An important number of documents of this epoch indicates the heyducks' participation in Doja's rebellion (1514).

On the other hand, the author points out that toward the end of the 15th and during the following century, when the Turkish rule was spread over vast territories, a number of quasi-military organisations were set up, assigned to maintain order along the boundaries, to collect custom duties taxes, a.s.o. In most cases, however, such organizations as the "martologs", "armatols", "spahis", etc., unfolded a noxious activity, thereby contributing to the decay and downfall of the Turkish empire. The Turkish soldiers were assisted by the heyducks, who, at a later date, became mercenaries.

Beginning with the 16th century, the Turkish empire became the seat of disorder and rebellion, which undermined the state authority and favoured, in a way, the formation of the future heyducks. The heyducks of this period have however nothing in common with the legendary brigand heroes mentioned in folk epics.

The bands of heyducks mentioned in the chronicles and a great number of contemporary documents were initially former cattle-drovers, who, becoming free lances, were ready to serve and follow whoever offered them the best pay. The activity of those heyducks might be followed up in the documents, beginning with the second half of the 16th century and ending with the 18th century.

During the 18th, and partly in the 17th century, the heyducks mentioned in documents refer less and less to those originating from cattle-drovers, being steadily supplanted by the heyducks of the folk ballads.This transition is accomplished in gradual stages, all the more as the ranks of mercenary-heyducks grow steadily with runaways recruited from among the oppressed population. A document belonging to Vlad the Monk (1482—1495), mentioned in the survey, indicates the serfs taking refuge in the forests to flee from oppression and social injustice, thus taking the law into their own hands.

Owing to social and economic conditions, their number increased greatly. At the end of the 18th century, the area of their activities reached to the North, the Ukrainian territories, to the South, the Rhodopos mountains, and to the West, the coasts of the Adriatic sea.

In the second section of the present survey, the author deals with the heyducks' songs, which he divides into two categories: *heyduck ballads* and *heyduck doinas*, pointing out a series of elements connected with the life of the heyducks; thus their system of organization in bands. their number, the captains of the heyducks, their social ethics, their life in the middle of the woods.

The contents of the heyduck ballads and doinas clearly reflect the moral qualities of these outlaws, determined to sacrifice their lives to fight social injustice.

VIKTOR von GERAMB

O scrisoare primită de la muzeul Joanneum, secţia etnografică din Graz — Austria, din partea prof. dr. *Leopold Kretzenbacher*, ne comunică trista veste că *Viktor von Geramb* nu mai este. Unul din cei mai străluciţi reprezentanţi ai ideilor înaintate în folcloristica austriacă şi una din realele autorităţi în mişcarea folclorică europeană ne-a părăsit la 8 ianuarie 1958.

Cu această ocazie ţinem să subliniem rolul important pe care *Viktor von Geramb* l-a jucat în fundamentarea noii orientări teoretice a folcloristicii austriace de după război. Membru fondator, alături de *Raimund Zoder*, *Hans Commenda*, *Leopold Schmidt*, etc., al Asociaţiei austriace pentru cîntecul popular, von Geramb a participat în modul cel mai activ la dezbaterile de principii şi metodă ale asociaţiei, impunînd prin numeroasele sale studii [între altele, deosebit de importantele: *Zur Biologie des Volksliedes*, 2 (1953) 7—13 şi *Von der Gegenwartsnähe des echten Volksliedes*, 4 (1955) 1—10], publicate în *Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes*, organul anual al asociaţiei, teza permanentei contemporaneităţi a actului de creaţie populară. Combătînd o părere adînc înrădăcinată în folcloristica germană, după care folclorul popoarelor de limbă germană ar fi numai un simplu obiect de reconstrucţie arheologică şi muzeografică, *Von Geramb* a militat pentru studierea creaţiei vii a poporului austriac descoperind liniile evoluţiei sale în tematica nouă şi actuală a acestei creaţii şi punînd bazele cercetărilor moderne de biologie a cîntecului popular. Opera sa fundamentală *Sitte und Brauch in Österreich*, a cărei cea de a treia ediţie a apărut la Graz în 1948, nu ne-a fost pînă acum accesibilă, dar din numeroasele relatări elogioase apărute în publicaţiile de specialitate din străinătate, putem trage încheierea că reprezintă un moment decisiv în istoria folcloristicii austriace. Acum, cînd inima sa a încetat să bată, ne asociem la pierderea grea suferită de poporul austriac şi deplîngem în mod sincer moartea eminentului învăţat şi animator care a fost *Viktor von Geramb*.

A. FOCHI

DIN REALIZĂRILE FOLCLORISTICII NOASTRE

Folcloriști străini la Institutul de Folclor — Lidia Axionova — R.S.S. Moldovenească.

În cadrul convenției culturale dintre țara noastră și U.R.S.S., am primit vizita unei delegații sovietice în luna ianuarie a.c. Din delegație a făcut parte și Lidia Alexandrovna Axionova, profesor de istoria muzicii și folclor la Conservatorul «Gavril Muzicescu» din Chișinău. Preocupîndu-se în mod special de probleme de folclor, d-sa a vizitat în repetate rînduri institutul nostru. Cu această ocazie s-a informat îndeaproape de realizările folcloristicii noastre, cercetînd cu mult interes atît materialul folcloric înregistrat pe discuri și benzi de magnetofon, cît și publicațiile Institutului de Folclor.

Interesîndu-se îndeosebi de folclorul moldovenesc și de problema romanței, L. A. Axionova a avut discuții numeroase cu specialiștii institutului în problemele respective. Totodată s-au stabilit pentru viitor relații de colaborare permanentă, în sensul unui schimb reciproc periodic de materiale folclorice și informații.

L. A. Axionova a vizitat numeroase instituții și personalități muzicale din București și Iași, strîngînd cu această ocazie material documentar cu privire la compozitorul Gavril Muzicescu.

Institutul nostru a pus la dispoziția Conservatorului din Chișinău, prin tov. L. A. Axionova, o colecție de publicații ale Institutului de Folclor și mai multe benzi de magnetofon înregistrate cu material folcloric.

Atît vizita d-sale, cît și relațiile de colaborare stabilite sînt de un real interes pentru Institutul nostru de Folclor.

E.C.

Thorkild Knudsen — Danemarca

Folcloristica daneză, rezultatele cercetării științifice a izvoarelor folclorului danez, ale căutării și valorificării vechilor colecții de folclor din Danemarca, poziția istoric-critică a muzicografului Hjalmar Thuren, a folcloriștilor Erik Abrahamsen, Svend Grundtvig, Axel Olrik și H. Grüner Nielsen la editarea unei colecții științifice de cîntece populare daneze, ne sînt în bună parte. cunoscute din literatura de specialitate. Cu atît mai interesantă și instructivă a fost deci vizita folcloristului Thorkild Knudsen pentru cercetătorii Institutului de Folclor, putîndu-se discuta direct diferite probleme puse în folcloristica modernă.

Thorkild Knudsen lucrează în domeniul folclorului muzical, colaborează la colecția de cîntece populare daneze *(Danmarks gamle Folkeviser)* și studiază, pornind în primul rînd de la materialul colecției, elementele specifice de conținut și formă în melodiile populare daneze transmise oral. Prin acest studiu, Thorkild Knudsen urmărește să stabilească existența și valoarea tradiției muzicale populare daneze și evoluția muzicii populare independent de muzica omofonă bisericească din evul mediu (cîntul gregorian), combătînd erorile adepților mult discutatei «Rezeptionstheorie» în acest domeniu.

Scopul vizitei lui Thorkild Knudsen la Institutul de Folclor a fost tocmai discutarea principiilor de lucru și o mai largă documentare, căutînd corelații în cîntecul popular european în general, asupra interpretării și raportul elementelor de structură, care stau la baza altui specific național.

Menționăm că, din discuțiile purtate și din prezentarea despre o metodă de fișare a melodiilor, ținută de D-l Knudsen la Institutul de Folclor, s-au profilat o serie de probleme de interes comun, deschizînd perspectivele unei rodnice colaborări pentru viitor.

A.S.

H. Wouters — Belgia

La începutul lunii februarie a sosit în țara noastră cunoscutul etnograf belgian D-l H. Wouters, profesor de etnografie și lingvistică, directorul relațiilor culturale cu străinătatea din cadrul Ministerului Instrucțiunii Publice.

Profesorul Wouters a avut cîteva întrevederi cu specialiștii romîni în probleme de folclor. D-sa a vizitat o serie de muzee de artă populară din capitală, printre care muzeul « Dr. Mina Minovici », Muzeul de artă populară și Muzeul satului unde a avut o discuție îndelungată cu conducerea, referitor la principiile care au stat la baza organizării acestuia, în vederea înființării unui muzeu similar în Belgia.

Vizitînd Institutul de Folclor, D-l Wouters s-a interesat în special de o serie de obiceiuri populare, cele mai multe legate de ciclul sărbătorilor de iarnă, (ca jocurile cu măști) avînd similitudine cu unele tradiții populare belgiene încă puternic reprezentate.

D-l Wouters și-a exprimat de asemenea dorința de a asista personal la cîteva manifestări folclorice în centrele cu tradiție populară bogată din țara noastră. În acest scop D-sa a vizitat regiunea Sibiu.

În ziua de 7 februarie în fața unui public numeros de specialiști, profesorul Wouters a ținut o conferință deosebit de interesantă despre etnografia și folclorul belgian. Începîndu-și expunerea prin schițarea evoluției etnice a poporului belgian D-l Wouters a oferit specialiștilor noștri posibilitatea unei cunoașteri mai profunde a specificului tradițiilor populare din Belgia. Conferențiarul a vorbit în continuare despre reînvierea unor manifestări folclorice (cu caracter religios și profan) ca o reacțiune firească împotriva tendințelor de uniformizare ale civilizației moderne și a amintit de asemenea că în ultimii ani interesul manifestat în Belgia pentru cercetarea faptelor de folclor a crescut considerabil. Au luat astfel ființă catedre de etnografie în diverse universități, comisia de cercetări folclorice și numeroase muzee regionale de folclor dintre care cele mai importante în orașele Anvers, Bruxelles, Gant și Bruges.

Cu ocazia ultimei vizite la Institutul de Folclor D-l Wouters ne-a făcut cunoscută intenția sa de a ține la întoarcerea în țară o serie de conferințe privind cîteva aspecte ale etnografiei și folclorului nostru, care l-au impresionat în mod deosebit în timpul șederii sale în Romînia.

Sperăm că vizita profesorului Wouters va însemna începutul unei colaborări științifice active între specialiștii noștri și cei belgieni, pentru o mai profundă cunoaștere și înțelegere a culturii spirituale a celor două popoare.

C.D.

Tiberiu Brediceanu în slujba muzicii romînești

Sub acest titlu G. Sbîrcea a publicat cu ocazia aniversării a 80 de ani a maestrului, o monografie închinată vieții și operei compozitorului și folcloristului Tiberiu Brediceanu.

Autorul sublinează meritul lui Tiberiu Brediceanu de a fi fost printre cei dîntîi care a remarcat frumusețea cîntecului popular romînesc și de a-l fi folosit în compozițile sale.

Lucrarea consacră un capitol activității folcloristice a lui T. Brediceanu ce își are începuturile într-o vreme cînd nu se dezvoltase încă o concepție științifică despre folclorul muzical și cînd culegerea cîntecului popular se făcea în condiții grele, fără sprijin material din partea oficialității. T. Brediceanu a legat culegerea de muzică populară de diferite momente mai importante ale vieții satului, ajungînd astfel la aceeași concluzie cu Béla Bartók, că toate cîntecele poporului izvorăsc din diversele manifestări ale colectivității rurale.

Activitatea folcloristică îl duce pe Tiberiu Brediceanu la unele interesante concluzii științifice publicate în lucrarea: *Histoire de la musique roumaine en Transylvanie.*

G. Sbîrcea subliniază faptul că T. Brediceanu nu este numai un simplu colecționar de artă populară ci și-a însușit esența stilistică a muzicii noastre populare, folosind-o în compozițiile sale.

Lucrarea conține o bibliografie a operelor lui T. Brediceanu și a principalelor lucrări scrise despre viața și activitatea lui.

G.C.

Studii muzicologice

În cele șase numere de *Studii muzicologice*, apărute pînă în prezent, majoritatea articolelor se orientează fie spre cercetări din domeniul istoriei muzicii, a fixării unor momente semnificative pentru viața muzicală romînească din trecut, fie spre unele probleme generale de ordin teoretic.

Ne vom opri în special asupra studiilor, care cuprind în sfera preocupărilor lor și anumite aspecte din domeniul folcloristicii, a creației muzicale populare.

În primul rînd amintim articolul teoretic al folcloristului Ilarion Cocișiu, « Despre emisiunea vocală a cîntăreților ardeleni » [II (1956) 3—20]. Cu acest articol revista face începutul valorificării studiilor științifice atît de prețioase ale valorosului nostru folclorist dispărut, care se găsesc încă în manuscris.

Studiul de față, prezentat inițial sub forma unei comunicări ținute la Institutul de Folclor în anul 1950, analizează diferitele particularități de emisie, caracteristice unei anumite zone folclo-

rice şi modul lor de exteriorizare. Autorul subliniază necesitatea studierii de către specialişti a emisiei vocale ca fenomen muzical încadrat în intonaţie şi posibilitatea valorificării de către compozitori a unor elemente viabile. În acest sens compozitorii trebuie să ajungă a cunoaşte «fenomenul muzical popular în toată plinătatea lui, nedesprins de realitatea pe care o reflectă, cu intonaţia specifică».

Un alt studiu teoretic de ample proporţii este cel al lui Traian Mîrza: «Despre însuşirile muzicale ale limbii romîne» [III (1957) 21—92]. Această lucrare legată în linii generale tot de unele aspecte ale intonaţiei (în accepţiunea sa cea mai largă) cuprinde probleme atît din domeniul muzicii cît şi al lingvisticii şi artei poetice.

Autorul caută să stabilească în primul rînd care ar putea fi însuşirile muzicale ale unei limbi vorbite, urmărind apoi în perspectivă istorică, în diferitele culturi muzicale, legătura existentă între muzică şi limba vorbită. Aceleaşi însuşiri muzicale sînt studiate şi în limba romînă, autorul exemplificînd modul cum ele se oglindesc în creaţia cîntecelor vocale populare şi culte. Totodată el ridică problema traducerilor textelor străine, unde de multe ori se fac greşeli de intonaţie şi accentuare din necunoaşterea particularităţilor limbii romîne.

Un al treilea studiu, de data aceasta de istorie muzicală comparată, este cel al lui Romeo Ghircoiaşu, care urmăreşte să stabilească o anumită filiaţiune între melodia jocului «Banul Mărăcine» şi dansurile haiduceşti în feudalism [IV (1957) 33—55]. Pentru urmărirea acestei probleme autorul face incursiuni şi în domeniul coregrafiei populare, arătînd că jocul haiducesc are o origine comună cu cel al ciobanilor, şi că între păstori, haiduci şi valahi există o anumită legătură, fapt care explică întinderea mare a acestor jocuri. Urmează apoi analiza muzicală a melodiei de joc «Banul Mărăcine», pe baza unor serii de documente, primul datînd din sec. XVI-lea (1540) şi a materialului folcloric.

În concluzie autorul ajunge să stabilească existenţa unei culturi muzicale, «la geneza căreia au contribuit popoarele din spaţiul Carpato-Dunărean». De asemenea el menţionează că această melodie se găseşte în special la noi şi la slovaci, ceea ce ar necesita un studiu asupra folclorului carpatin (În anexă sînt date şi exemple din literatura muzicală clasică).

Lucrarea «Contribuţii muzicale la monografia comunei Ohaba Bistra (Banat)» de prof. Nicolae Ursu [I (1956) 43—110] este o publicaţie de material, precedată de o scurtă introducere cu privire la unele aspecte ale vieţii muzicale din această comună şi cuprinde 120 de melodii culese din anul 1938. Materialul muzical este împărţit astfel: 1) cîntece lumeşti, balade şi melodii de joc cu text, 2) Cîntece la morţi (zori, bocete), 3) Păpălugă, 4) Cîntece de leagăn, 5) Jocuri sau muzică de dans fără text, 6) Anexă (Melodii culese din sate vecine).

Cel mai mare număr de articole aduce contribuţii interesante şi inedite la creşterea istoriei muzicii romîneşti. Dintre acestea citäm în special lucrările care prezintă interes şi pentru folclorişti.

Astfel, în numărul II (1956) Dr. Iosif Willer în: «Contribuţii la istoria vieţii muzicale a oraşului Lugoj» (23—54), realizează o adevărată monografie care urmăreşte atît viaţa muzicală la romîni cît şi la maghiari şi saşi. Autorul, după ce înfăţişează primele începuturi ale activităţii muzicale romîne în cadrul «Reuniunii Romîne de Cîntări şi Muzică», urmăreşte întreaga activitate a marelui compozitor şi animator I. Vidu, începută în anul 1888.

În acelaşi număr Virgil Birou aduce o valoroasă contribuţie la cunoaşterea activităţii muzicale a lui Ciprian Porumbescu şi anume legătura acestuia cu corul muncitoresc de la Reşiţa (57—64).

Mai amplă şi prezentînd un deosebit interes pentru cei care urmăresc viaţa şi bogata tradiţie a corurilor săteşti din Banat, este lucrarea aceluiaşi autor: «Ciprian Porumbescu la Chizătău» [VI (1957) 19—42].

Pornind de la faptul că Ciprian Porumbescu ia parte ca membru în juriu la întrecerea între reuniunile corale săteşti, care au loc cu ocazia jubileului de 25 de ani de la înfiinţarea corului din Chizătău (1882), Virgil Birou face o amplă şi documentată descriere a desfăşurării acestei sărbători — la care iau parte formaţii din 11 sate cu un număr total de 239 de corişti. Diferitele date spicuite din gazetele vremii ne dau o imagine elocventă a intensei vieţi muzicale care exista în satele bănăţene şi a înaltei aprecieri de care se bucurau corurile «Ţăranilor plugari».

Interesante sînt de asemenea şi notele scrise de Ciprian Porumbescu în *Gazeta Transilvaniei*, sub pseudonimul *Longinus*, despre măestria artistică a ţăranilor corişti şi despre viaţa obiceiurile şi portul oamenilor din Chizătău.

Alte două lucrări interesante pe care le menţionăm sînt închinate marelui compozitor şi folclorist maghiar Bartók Béla.

În numărul V (1957) 83—88, Şt. Lacatoş urmăreşte primul concert dat de B. Bartók în Ardeal şi care a avut loc la Tg. Mureş în 18.IV.1912. Este important de reţinut din acest articol, felul cum publicul a primit nu numai pe Bartók interpretul, dar mai ales pe Bartók compozitorul.

Scris ca un omagiu adus prieteniei cu Béla Bartók, studiul lui I. Bîrlea furnizează date preţioase asupra legăturii lui Béla Bartók cu Maramureşul [VI (1957) 59—80].

După ce arată împrejurările în care folcloristul maghiar a ajuns să-şi desfăşoare activitatea de culegător în acest ţinut şi numele satelor cercetate, partea centrală a lucrării cuprinde date în legătură cu modul de organizare a materialului, pentru proiectul de publicare a melodiilor culese de Dr. Tiberiu Brediceanu, Bartók Béla şi a textelor de I. Bîrlea.

Publicaţia nu a apărut şi în 1923 se tipăreşte la München «Volksmusik der Rumänen von Maramureş — von Béla Bartók. Mit einer Bildtafel» (Se dă cuprinsul cărţii).

Articolul mai cuprinde cîteva scrisori ale folcloristului maghiar către I. Bîrlea cu privire la folclorul muzical maramureşan şi se încheie cu relatarea concertului dat de Béla Bartók la Sighet în 22.XI.1922.

Alte lucrări cuprinse în numerele revistei aduc contribuţii la cunoaşterea vieţii şi diverselor aspecte ale activităţii unor muzicieni înaintaşi.

Dintre acestea menţionăm: «Victor Vasilescu un compozitor amator» de Liviu Rusu [III (1956) 5—18]; «D. G. Kiriac şi cîntecul popular» de Alex. Schmidt, în acelaşi număr şi «Bakfark Balint, un muzician ardelean de seamă al Renaşterii» de A. Deleanu şi Th. M. Ciortea [VI (1957) 91—96].

Lucrări de bibliografie fac: V. Cosma, «Bibliografia periodicelor muzicale romîneşti 1790—1875» [V—VI (1957)] şi C. C. Ghenea «Documente privitoare la mişcarea muzicală romînească, 1860—1920», [III (1956) şi V (1957)].

A. G.

Activitatea folcloristică a studenţilor de la Universitatea «Victor Babeş»

Cercurile ştiinţifice au constituit şi constituie un factor important pentru pregătirea studenţilor în vederea muncii de cercetare ştiinţifică.

Temele lucrărilor dezbătute în cadrul acestor cercuri au menirea să mărească orizontul ştiinţific al studenţilor. Pe această linie, cercul de teorie şi critică literară «George Coşbuc» al Universităţii «Victor Babeş» din Cluj, care cuprinde şi studenţi cu preocupări folcloristice, a prevăzut în planul său de lucru pe anul 1956—1957 alcătuirea *Bibliografiei folclorului literar din periodicile ardelene dintre 1850—1900.* Întocmirea acestei bibliografii presupunea o cercetare serioasă a întregului material folcloric publicat în periodicele respective, precum şi o documentare teoretică bogată în vederea clasificării materialului parcurs.

Această cercetare şi documentare va familiariza pe studenţi cu unele noţiuni noi folclorice şi va ajuta la aprofundarea materialului predat la curs.

Sub titlul *Bibliografia folclorului literar din periodicele ardelene din secolul al XIX-lea : revista «Ungaria»*, buletinul cercurilor ştiinţifice studenţeşti al Universităţii «Victor Babeş» din Cluj, din anul 1956—1957, vol. II-lea publică un articol ce relevă preocuparea studenţilor pentru folclor şi aduce o importantă contribuţie ştiinţifică la cunoaşterea istoriei folcloristicii noastre prin publicarea bibliografiei folclorice din revista *Ungaria.*

Clasarea materialului a fost făcută după tema producţiilor folclorice publicate în acest periodic.

Bibliografia curpinde pe lîngă materiale propriu zise şi studii de folclor şi etnografie.

Materialul propriu zis este grupat tematic în: *cîntece de oprimare socială şi necaz, cîntece haiduceşti, cîntece de cătănie şi război, cîntece de înstrăinare, cîntece de dragoste, bocete, balade, colinde, etc.*

Printre folcloriştii ce au colaborat la această revistă sînt nume cunoscute în folcloristica noastră.

Folcloristul năsăudeau, Vasile Rebreanu, a colaborat în aproape toată perioada de apariţie a acestei reviste. Materialele publicate de el curpind diferite specii folclorice: descîntece, cîntece satirice, cîntece de dragoste, etc. Studiu său: *Stărostitul* este interesant pentru cercetarea oraţiilor de nuntă.

Un alt folclorist cunoscut, care a publicat materiale folclorice în paginile acestei reviste, este A. Viciu. Două din studiile sale *Colinde* şi *Datine poporale romîneşti* cuprind comentarii asupra obiceiurilor de iarnă, Colinde, Ieşitul cu plugul, Priscălitul.

Tot la studii putem aminti pe folcloriştii Guga Dumitru cu studiul său: *Însoţitul din Ruş*, care cuprinde o datină de Sf. Toader şi Rain G. cu *Sfîrşitul carnavalului* un studiu asupra unei datine de la sfîrşitul cîşlegilor. Aşteptăm în buletinele următoare continuarea acestei interesante bibliografii folclorice.

L. B.

ACTIVITEA FOLCLORISTICĂ INTERNAȚIONALĂ

Vizita delegației culturale romîne în India, Ceylon și Birmania

Pentru prima dată o delegație culturală romînă a vizitat India, Ceylon și Birmania.

Delegația a fost condusă de tov. Alex. Buican, vicepreședintele Institutului romîn pentru relații culturale cu străinătatea, din ea făcînd parte Sabin Drăgoi, maestru emerit al artei, directorul Institutului de Folclor, Horia Panaitescu, conferențiar universitar, director în I.R.R.C.S., și Ion Bucur, director al ansamblului C.C.S.

Delegația a fost însoțită și de un grup folcloric, format din dansatori și instrumentiști ai ansamblului C.C.S. sub conducerea artistică a maestrului de balet Petre Bodeuț, artist emerit.

Vizita în aceste țări a urmărit să facă cunoscute manifestările artei noastre populare și în același timp să stabilească legături cu instituțiile și oamenii de cultură, în domeniul învățămîntului, a cinematografiei, radio-difuziunii, a perfectării unor turnee artistice, etc.

Cele 29 de spectacole, prezentate în fața a peste 115.000 de spectatori în orașele: Delhi, Calcutta, Bombay, Madras, Colombo și Rangoon au dovedit interesul deosebit pe care arta romînească l-a suscitat pe acele meleaguri. Dacă nu am aminti decît faptul că, la terminarea spectacolului, programele formației noastre au cunoscut adevărate ovații, într-o țară în care publicul nu obișnuiește să aplaude, ne-am putea da seama de succesul repurtat de componenții ansamblului C.C.S.

Din relatările presei și declarațiile oamenilor de specialitate reiese că ceea ce a impresionat în mod deosebit publicul a fost puterea de expresie a concepției coregrafice și în special suflul de optimism, forța și vitalitatea jocurilor noastre redate într-o execuție care a stîrnit admirația cunoscătorilor.

Succesele spectacolelor romînești au avut darul să mărească interesul față de întreaga noastră mișcare culturală și în special față de problemele diverse pe care le ridică munca de studiere și valorificare a folclorului.

La spectacole au asistat personalitățile cele mai de seamă ale vieții politice din statele respective, precum și oameni de cultură și artă care au căutat, în cadrul unor schimburi de experiență sau cu ocazia conferințelor ținute de membrii delegației, să se informeze mai îndeaproape asupra specificului și tendințelor artei noastre.

Conferințele maestrului Sabin Drăgoi, directorul Institutului de Folclor, ținute la Delhi (în cadrul Academiei de muzică, dans și dramă «Sangeet Natak»), la Madras și Colombo, despre cîntecul popular romînesc și despre metodele de cercetare folclorică de la noi din țară, au stîrnit un interes deosebit, concretizat în dorința exprimată de specialiștii hinduși de a vizita țara noastră, pentru a cunoaște mai îndeaproape sistemul de organizare al Institutului de Folclor. Faptul este întru totul explicabil, dacă ținem seama că o țară cu o tradiție folclorică atît de veche ca India, nu are pînă în momentul de față o activitate organizată și dirijată în acest domeniu.

Turneul în țările din sudul Asiei a constituit în aceeași măsură prilej de rodnice învățăminte și pentru artiștii romîni. Vizitarea monumentelor de artă, a unor locuri istorice, le-a deschis orizontul asupra culturii multimilenare a poporului indian, singalez și birman.

Asistînd la diverse manifestări artistice locale, cum ar fi decada muzicii clasice de la Calcutta sau la serbările din Delhi, prilejuite de aniversarea a 10 ani de la constituirea republicii India, artiștii romîni au putut cunoaște formele cele mai diverse ale artei hinduse, îmbogățindu-și propriul repertoriu cu melodii și dansuri locale.

În cadrul unor schimburi de experiență cu cei mai de seamă maeștrii ai dansului clasic indian, ei au reușit să-și apropie elementele de bază ale coregrafiei hinduse și să pătrundă sensul și semnificația lor.

Dansurile indiene, îndeosebi cele tradiționale sacre, comportă din partea interpreților o inițiere și o artă deosebită, exprimarea plastică a sensurilor profunde care le cuprind fiind legată de mișcarea întregului corp, de mimică și în special de mișcarea complexă a degetelor mîinii.

Stilurile mai importante ale dansului clasic indian sînt următoarele: Bharata Nîtyam — dans liric, Kathak — dans ritmic, Kathakaly — dans epic și Manipuri — dans care povestește.

Delegația noastră a avut ocazia fericită de a cunoaște pe unii dintre cei mai valoroși artiști, interpreți ai diferitelor stiluri, cum ar fi dansatoarea Balasaraswaty, din Madras și surorile Kumori Savetri și Radha din Bombay.

Alături de dansul clasic practicat în special în temple, coregrafia indiană cuprinde și dansuri folclorice, izvorîte din viața reală a poporului și care exprimă prin pantomimă diferite procese ale muncii zilnice.

Maestrul Petre Bodeuț a cules un dans popular de fete la Bombay și a învățat un dans singalez și unul birman pe care la dorința organizatorilor le-a prezentat mai apoi în cadrul diferitelor spectacole, repurtînd un succes deosebit, consemnat și în presă.

A.G.

Un articol despre folclorul romînesc în buletinul Academiei «Sangeet Natak Akadami» din India

Buletinul nr. 6 al *Sangeet Natak Akadami* din New Delhi din mai 1957 publică materiale în legătură cu: seminarul de muzică ce s-a ținut în luna aprilie 1957, articole despre străvechea literatură și muzică indiană, hotărîrile seminarului de dramă din 1957 și ale consiliului general din martie 1957, fotografiile grupelor de dans popular premiate la festivalul din 1957, un jurnal cultural și un articol despre folclorul din Romînia.

Sangeet Natak Akadami — instituție de stat înființată în ianuarie 1953, orientează mișcarea artistică a Indiei. Ea a început dezbaterile despre problemele artei prin seminarul despre film, în anul 1955. La lucrările acestui seminar au luat parte numeroase personalități ale lumii cinematografiei și s-au dezbătut problemele ridicate de industria filmului indian. Hotărîrile ce s-au luat urmează să orienteze în viitor munca în domeniul artei cinematografice. Seminarul despre dramă ce a avut loc în anul 1956 a discutat drumul și mijloacele de dezvoltare ale artei teatrului în India. Între hotărîrile luate este și aceea de a studia și a reînvia formele tradiționale, pentru a șterge prăpastia între teatrul ce s-a dezvoltat în ultima sută de ani și formele trecutului ce mai trăiesc încă.

Seminarul muzical din martie-aprilie 1957 a discutat viața muzicală și orientarea educației muzicale în India. Au participat profesori de muzică, muzicologi, critici muzicali, precum și muzicieni și artiști ce și-au dat concursul la clasificarea problemelor ridicate. Buletinul nr. 6 publică din materialele acestui seminar cuvîntul de deschidere al Dr. P. V. Rajamannar, președintele *Sangeet Natak Akadami*. Pe lîngă altele Dr. P. V. Rajamannar arată locul important pe care îl ocupă muzica atît clasică cît și populară în India. În legătură cu cele 2 sisteme ale muzicii indiene de azi «hindustan» și «carnatic», Dr. P. V. Rajamannar susține că în trecut ele au fost variante locale ale aceluiași sistem.

Buletinul publică apoi cuvîntul inaugural al *Justice T. L. Venkatarama Aijar*, care vorbește între altele despre «raga» acea formă muzicală ce se găsește în toate stilurile Indiei și care este considerată ca forma cea mai înaltă a artei muzicale. El arată că la baza celor mai multe compoziții clasice stă cîntecul popular și «Bhajan»-urile, cîntece ce glorifică pe Dumnezeu.

Celelalte referate au dezbătut: *Studiu comparativ între metodele tradiționale ale educației muzicale și clasele de muzică modernă* (Prof. Kabir), *Educația muzicală și viitorul său* (Shri S. S. Bodas), *Muzica pentru copii* (Shri Samar Chatterjee), *Influența muzicii indiene de nord asupra evoluției muzicii populare în filmele din Bengali* (Shri Pankaj Mullick), *Evoluția și problemele muzicii populare cu referire specială la Rabindra Sageet* (Shri Shailajaranjan Majumdar), *Contribuția muzicii de teatru* (bîlci) *în evoluția cîntecului popular* (Shri Keshav Rao) etc.

Seminarul s-a încheiat cu hotărîrea ca: să se studieze și să se descopere legăturile care există între muzica indiană și formulele vechi ce au dispărut din India, dar se găsesc în Tibetul Chinez, Nepal, Thailand, Indonezia, etc.; să se facă colecții de cîntece regionale, naționale, patriotice, populare religioase cu o notație clară pentru a putea fi cîntate uniform de toate grupurile de cîntăreți; să se studieze posibilitatea de a se ajunge la un standard uniform al educației muzicale; să se prepare o bibliografie a lucrărilor despre muzica indiană, un glosar complet și o antologie a termenilor și expresiilor întrebuințate în muzică, din timpurile cele mai îndepărtate pînă în zilele de azi, etc.

Articolul despre folclorul din Romînia este semnat de prof. Mihai Pop, director adjunct al Institutului de Folclor. El vorbește despre bogăția folclorului și a artei populare din Romînia, ce și-a păstrat tradiția bogată și prezintă o mare diversitate de forme regionale. Pe lîngă folclorul romînesc, varietatea formelor folclorului minorităților contribuie la îmbogățirea artei populare din R.P.R. Arta populară se studiază azi în R.P.R. prin cele două domenii deosebite ale ei: arta populară plastică (țesături, ceramică, cioplituri în lemn) și folclor (muzică, dans, literatură) de către Institutul de artă al Academiei R.P.R. și Institutul de Folclor. Articolul prezintă apoi forma de organizare a acestor institute, metodele de cercetare și sistemele de păstrare a colecțiilor de folclor și de artă populară. Articolul vorbește de asemenea despre publicațiile și revistele care cuprind materiale și studii de folclor, despre larga mișcare de amatori din Romînia și despre activitatea îndrumătoare a Casei centrale a creației populare.

În articol se subliniază rolul pe care îl joacă folclorul în viața culturală a țării și importanța ce se acordă celor șase mari ansambluri de cîntec și dans și orchestrelor populare, în frunte cu orchestra « Barbu Lăutaru », precum și sprijinul pe care statul nostru îl acordă culegerii, studierii și popularizării artei noastre populare.

V. M.

Dicționarul internațional de etnologie și folclor european

Alcătuirea unui dicționar internațional de etnologie și folclor a fost propusă în 1940 CIAP-ului de Arnold van Gennep. Propunerea a fost primită cu mult interes și a stîrnit vii discuții la care au luat parte cei mai de seamă specialiști din țările apusene. Ea a fost reluată în 1951 la Congresul Internațional de Folclor de la Stockholm. Profesorul Sigurd Erixon a prezentat într-un referat principalele probleme ce s-au ivit în cursul discuțiilor și a făcut noi propuneri pentru alcătuirea dicționarului. (v. International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore. Introduction by Sigurd Erixon. Laos III 1955. 18—23).

Propunerea a fost discutată și la Congresul internațional al etnologilor și folcloriștilor din țările nordice ce a avut loc în 1952 la Ostende-Danemarca în același an și la Congresul internațional de antropologie și etnologie de la Viena.

Încă din 1951 CIAP-ul a rugat pe profesorul Sigurd Erixon să încerce alcătuirea dicționarului împreună cu ceilalți etnologi și folcloriști din țările scandinave. S-a alcătuit deci în 1952 o comisie formată din Prof. Sigurd Erixon pentru Suedia, prof. Nils Lid pentru Norvegia, prof. Kustaa Vilkuna pentru Finlanda, prof. Einar Ól. Sveinsson pentru Islanda și prof. Laurits Bodker pentru Danemarca.

În 1953 au avut loc mai multe consfătuiri între membrii comisiei și s-a alcătuit proiectul dicționarului care a fost prezentat CIAP-ului la congresul de la Namur în același an. S-a hotărît atunci ca dicționarul să apară în patru limbi: engleză, franceză, germană și o limbă nordică: suedeza, daneza sau norvegiana.

În 1955 UNESCO-ul a hotărît subvenționarea lucrărilor pentru alcătuirea dicționarului. S-a stabilit ca titlul dicționarului să fie: *Dicționar internațional de etnologie și folclor european.*

Dicționarul va urmări redarea fiecărui termen de etnologie și folclor în limbile în care va fi alcătuit și va căuta să definească acești termeni. El va cuprinde atît termenii teoretici generali cît și denumirea diferitelor categorii și tipuri ale materialului etnologic și folcloric european. Vor fi introduși și termenii sociologici în măsura în care sînt legați de etnologie și folclor, dar termenii de antropologie și arheologie vor fi introduși numai în cazuri excepționale.

Nu s-a stabilit încă dacă dicționarul va fi alcătuit în ordinea alfabetică a termenilor sau pe capitole tematice. În orice caz temele care vor fi cuprinse în dicționar vor fi următoarele: 1) școli și metode, 2) grupuri etnice, mediul natural, împărțire regională, răspîndirea formelor de cultură, 3) organizare socială, așezări, 4) situație economică, 5) socotirea timpului, ciclul anului, 6) credințe și obiceiuri, 7) literatura populară, 8) arta populară, 9) cultură fizică, dans și petreceri populare, 10) biografia celor mai proeminenți etnologi și folcloriști, 11) bibliografia principalelor lucrări de etnologie și folclor.

Dicționarul va acorda o deosebită atenție definirii termenilor și va avea în vedere aprofundarea sensului fiecărui fenomen, dimensiunile lui și legăturile cu fenomenele înrudite. Fiecare termen va avea pe lîngă definirea autorizată și definirile mai vechi ce ar putea avea încă valabilitate și încercările mai noi de a-l defini care încă nu au fost general acceptate. Definițiile autorizate date fiecărui termen vor ține seamă de definițiile de aceeași categorie date celorlalți termeni. Acest procedeu va asigura concepția unitară a dicționarului. Cînd mai multe definiții se bucură de aceeași valabilitate și circulație vor fi citate toate, indicîndu-se numele specialiștilor care le-au formulat, (v. Åke Hultkrantz, Suggestions for an International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore. Laos III 1955. 23—36).

Comisia pentru alcătuirea dicționarului a însărcinat încă din 1955 pe fiecare membru să alcătuiască o listă a termenilor de bază din acele domenii ale etnologiei și folclorului care intră în sfera preocupărilor lui. Lista preliminară a termenilor de folclor a fost alcătuită de prof. Laurits Bodker (Some Problems of Terminology in Folklore. Laos III 1955, 36—43) și cuprinde 190 termeni. În stabilirea acestor termeni prof. Laurits Bodker s-a condus după terminologia lui von Sydow pe care o socotește foarte sugestivă și deosebit de importantă pentru folcloristica modernă, deși nu întotdeauna dusă pînă la forme definitive.

Dicționarul internațional de etnologie și folclor european, așa cum este conceput, va fi de un neprețuit ajutor tuturor folcloriștilor și va duce și la unificarea conceptelor de folclor în cadrul folcloristicii europene, contribuind astfel la o mai deplină înțelegere a problemelor și ușurînd colaborarea internațională dintre diferitele centre de cercetare a folclorului continentului nostru.

M. P.

Din activitatea folcloristicii austriace

Anuarul asociației austriace pentru cîntecul popular (JbÖVlw) pe 1957 ne aduce informații deosebit de valoroase cu privire la munca folclorică a anului 1956 și, prin faptul că este organul științific al asociației, ne informează și asupra modului în care s-a desfășurat munca de studiere și valorificare a folclorului austriac în anul care a trecut. Credem că este necesar să facem cunoscute o sumă din rezultatele acestei munci, întrucît ele reprezintă o etapă nouă în cercetările de acest gen în Austria. Asociația austriacă pentru cîntecul popular este o instituție relativ recentă: bazele ei organizatorice au fost puse după cel de al doilea război mondial, iar teoretic s-a manifestat prin editarea anuarului, care a apărut pentru prima dată în 1952 și a ajuns astăzi la cel de al șaselea an de apariție. Încă de la început, în activitatea asociației a fost precizată noua orientare a muncii folclorice, definindu-se obiectul de cercetare, metodele de lucru și scopul ce trebuie urmărit în munca de culegere și valorificare a folclorului [vezi darea de seamă asupra congresului asociației publicată în JbÖVlw, 1(1952) cu contribuțiile deosebit de importante ale lui R. Zoder, Fr. Hurdes și Fr. Burkhart, în această privință]. Ceea ce ni se pare vrednic de a fi subliniat, cît privește fundamentarea teoretică a muncii folclorice în Austria, este faptul că cercetătorii de azi au făcut o remarcabilă cotitură înspre viața vie și actuală a folclorului, părăsind vechea teorie după care cîntecul popular geman (în cazul nostru austriac) ar fi numai un simplu obiect de arhivă și reconstrucție arheologică. Toate cercetările de teren întreprinse în ultimii ani, au dat dreptate acestei poziții și s-au soldat cu realizări remarcabile, care dovedesc că și astăzi în Austria, diferite genuri folclorice sînt încă vii și trăiesc puternic, fiind mereu împrospătate în jocul reciproc al întrepătrunderii dintre tradiție și inovație. K. Horak a cules balade în Tirol [JbÖVlw 2(1953) 59—73], L. Kretzenbacher a descoperit în Steiermark că teatrul popular e încă viu și actual [vezi recenzia lui K.H. Klier în JbÖVlw, 1(1952) 76—78], G. Kotek a descoperit că regiunea Schneeberggebiet în Niederösterreich este vie și neașteptat de bogată în folclor [JbÖVlw, 2(1953) 95—101], același, în 1954 a dovedit că afirmația este valabilă și pentru reg. Waldviertel [JbÖVlw, 3(1954) 46—53] ca și mai înainte pomenitul L. Kretzenbacher care a cercetat folclorul viu din sudul Steiermark-ului [JbÖVlw, 4(1955) 41—45]. Această nouă poziție față de fenomenul austriac se concretizează în două substanțiale lucrări ale lui Viktor v. Geramb: *Despre biologia cîntecului popular* [JbÖVlw, 2(1953) 7—13] și *Despre apropierea de actualitate a cîntecului autentic popular* [JbÖVlw, 4(1955) 1—10].

Pe linia acestor poziții principiale s-a desfășurat și activitatea asociației în anul 1956. Cele 5 arhive locale (Burgenland, Oberösterreich, Steiermark, Voralberg și Niederösterreich) s-au îmbogățit considerabil, culegîndu-se noi cîntece, noi melodii de joc, noi descrieri de dansuri, noi materiale fotografice și piese muzeale. Ca un simplu exemplu oferim cîteva cifre privind arhiva din Oberösterreich. Aceasta cuprindea la sfîrșitul anului 1956: 10.515 cîntece populare diverse, 3625 melodii de joc, 675 dansuri. Arhiva din Niederösterreich cuprindea la acea dată nu mai puțin de 20.385 piese de arhivă. Pe lîngă activitatea de culegere și cartotecare, s-au pregătit o sumă de publicații cu scopul precis de a populariza în masele largi ale poporului austriac valoroasele sale producții folclorice muzicale (publicații pentru uzul școlarilor, pentru uzul asociațiilor corale de amatori, s-a colaborat la întocmirea programelor de radio, s-au făcut imprimări de discuri etc.) În afară de aceasta, arhiva din Niederösterreich a pus la îndemîna a 80 de cercetători din țară și străinătate materialele de care dispune. În acest timp s-a pus accentul și pe muzica populară a popoarelor conlocuitoare, culegîndu-se și studiindu-se mai ales folclorul minorității croate din Austria. Pentru organizarea întregii munci, s-a ținut între 27 august și 1 septembrie 1956 congresul anual al asociației în Eisenstadt, la care s-au ținut 13 referate și 3 seminarii, dintre care unul cu aplicații practice pe teren. Anuarul ne mai

informează și cu privire la publicațiile de folclor ale membrilor asociației în cursul anului 1956, prin publicarea de către M. Kundegraber a unei liste bibliografice, cuprinzînd 106 titluri de lucrări care înglobează studiile și cercetările, culegerile și notațiile muzicale din cărți, broșuri și din 5 periodice mai importante.

Trebuie să remarcăm mai întîi că volumul este închinat lui Raimund Zoder, decanul, folcloriștilor austriaci și animatorul muncii asociației, care a împlinit vîrsta de 75 de ani la 20 aug. 1957. Pe lîngă o scurtă caracterizare a activității sale, scrisă de Prof. Dr. Karl Lugmayer, președintele asociației austriace pentru cîntecul popular, anuarul cuprinde și bibliografia lucrărilor lui R. Zoder, cuprinzînd 69 de titluri (din 1950—1956) care ne dă imaginea fidelă a prodigioasei sale activități științifice (bibliografia ajunge la numărul semnificativ de 381 de titluri). În rest, cuprinsul variat și bogat al anuarului dovedește că munca folcloriștilor austriaci este bine îndrumată și că a atins un nivel științific cu adevărat remarcabil. Aceeași preocupare pentru folclorul viu al poporului austriac și pentru folclorul popoarelor conlocuitoare (de data aceasta este cercetat folclorul slovenilor), pentru cîntec și pentru dans, pentru studiul instrumentelor populare, pentru cercetarea legăturilor dintre folclor și dintre cultura majoră a poporului austriac, fac din prezentul anuar un document de prima mînă pentru înțelegerea profundă a noilor orientări practice și teoretice ale actualei folcloristici austriace. Partea vie a volumului, recenziile, discuțiile ca și numeroasele ilustrații (16 planșe cu 25 clișee), contribuie la formarea unei impresii definitiv favorabile, în ce privește activitatea științifică a asociației austriace pentru cîntecul popular.

A.F.

Folclor și antropologie columbiană

Intensificarea relațiilor culturale cu țările de peste Atlantic a permis în ultima vreme unele schimburi și în domeniul studiilor etnografice și folclorice. Printre numeroasele lucrări primite în ultimii ani ne-au sosit de curînd două importante publicații de specialitate din Columbia.

Revista de Folclor nr. 7 din Septembrie 1951, publicată sub auspiciile Institutului etnologic național din Columbia, cuprinde în 187 pagini, un singur material: un dicționar de «bogotanisme», adică de cuvinte și locuțiuni proprii graiului din orașul Bogotá, capitala țării. În cuvîntul introductiv, autorul Luis Alberto Acuña precizează că a avut doar intenția de a reda particularitățile pe care le capătă aici limba vorbită față de «castiliana» literară din care își are originea. Din această cauză, au fost lăsate la o parte unele expresii curente de origine cultă, ca neconstituind «materia folclorică»; unele din acestea, mai uzuale, au fost incluse, pentru edificare, într-o anexă.

Fondul principal aparține limbajului familiar, argotic sau celui de proveniență rustică (acesta din urmă indicat totdeauna prin asterisc). Din punct de vedere al răspîndirii, cuvintele din glosar se pot împărți, după cum constată autorul, în «bogotanisme» propriu zise, «columbianisme» (adică cele întîlnite pe tot teritoriul țării) și «americanisme» (de circulație generală în America latină). În sfîrșit, unele cuvinte de origină străină, aproape exclusiv engleză sau franceză, dar încetățenite în limba vorbită, formează obiectul altei anexe.

Fără îndoială, așa cum este concepută și realizată, lucrarea prezintă un deosebit interes lingvistic, care nu este străin de domeniul folclorului literar. Așteptăm cu nerăbdare numerele următoare ale revistei, pentru a vedea în ce măsură știința columbiană de specialitate abordează celelalte ramuri ale folclorului.

A doua publicație care ne-a parvenit, *Revista Columbiană de Antropologie*, vol. V, 1956, cuprinde studii de lingvistică, folclor, etnografie, antropologie, arheologie.

Desigur, studiile lingvistice din acest volum interesează mai mult pe cercetătorii de specialitate, ca și raportul asupra săpăturilor arheologice efectuate recent acolo, deși anumite elemente din ceramica pictată seamănă cu ale noastre. Pentru folcloriști prezintă însă un deosebit interes partea mitologică și etnografică cuprinsă în studiile: *Aspecte ale culturii tucane*, de Marcos Fulop, și *Tutunul la triburile indigene din Columbia*, de Néstor Uscálegui Mendoza, în care se vor putea găsi destule elemente pentru studiile de folclor, comparat.

Publicațiile amintite nu ating decît tangențial problemele care preocupă știința noastră folclorică, aceasta datorită probabil, precum am spus, unui mod diferit de interpretare. Deși nu cuprind studii de folclor în sensul strict al cuvîntului, cel puțin în numerele primite, cele două reviste interesează în chip deosebit istoria culturii, de care nici un folclorist nu poate rămîne străin. Revistele apar într-o ținută tehnică impecabilă.

A.B.

Violonistul uruguaian Francisco José Musetti despre viața muzicală din Romînia

Răspunzînd unei invitații a Institutului romîn pentru relații culturale cu străinătatea, cunoscutul violonist uruguaian Francisco José Musetti a făcut în cursul lunii decembrie 1957 o vizită în capitala țării noastre. Interesîndu-se îndeaproape de problemele de muzicologie, d-sa a luat contact cu diferite instituții și personalități din domeniul muzical fiind invitat între altele să țină o conferință despre muzica uruguaiană în cadrul Institutului de Folclor.

Întors în patrie, d-sa a ținut ca, într-un interviu acordat ziarului «El popular», să redea impresiile sale asupra modului în care evoluează mișcarea muzicală din Romînia.

Trecînd în revistă pe compozitorii romîni cei mai cunoscuți, nu uită să aducă un pios omagiu memoriei lui George Enescu.

Vorbind despre modul în care se desfășoară mișcarea muzicală în general, d-sa apreciază în special organizarea învățămîntului din școlile medii de muzică și conservatoare, precum și activitatea orchestrelor simfonice și a figurilor celor mai proeminente din rîndurile dirijorilor și ale executanților; menționează de asemenea progresele realizate în ultima vreme în acest domeniu.

Cu o deosebită atenție a urmărit d-sa diferitele aspecte ale creației folclorice din țara noastră accentuînd marea vitalitate și varietate a acesteia, care nu aparține numai muzeelor, ci se dezvoltă spontan cu aceeași putere ca în trecut. Vorbind despre orchestrele populare, amintește de numeroasele și variatele ansambluri de muzică și dansuri populare romînești sau ale naționalităților conlocuitoare pe care a avut ocazia să le cunoască, subliniind îndeosebi activitatea orchestrei «Barbu Lăutaru».

În continuare, amintind despre vizita pe care a făcut-o la Institutul de Folclor, d-sa a ținut să releve profunda impresie pe care i-a lăsat-o organizarea arhivei, care numai în domeniul muzical cuprinde peste 60.000 înregistrări, rezultat al unei munci asidue de cercetare. Interesul prezentat de melodiile pe care le-a ascultat, datorită varietății genurilor (hore, bocete, cîntece de nuntă, etc.) și al instrumentelor (nai, cobză, tilincă, etc.) îl îndeamnă să promită că va reveni cu altă ocazie în chip mai amănunțit asupra acestei teme «pasionante».

Ampla expunere pe care Francisco José Musetti a făcut-o asupra celor văzute în Romînia, ne arată că d-sa a reușit să vadă și mai ales să redea pentru publicul uruguanian tot ceea ce era esențial în cunoașterea aspectelor legate de dezvoltarea vieții muzicale la noi. Este desigur o contribuție importantă la strîngerea relațiilor între popoarele noastre.

A. B.

Focul viu la valahii din Moravia

Într-un studiu asupra modurilor azi dispărute de a face focul și a lumina locuințele la Valahii din Moravia [Zaniklé způsoby rozněcouání ohně a osvětlování obydlí na valašsku] publicat în Český lid (XLIV, 6, 1957, 252—258) Richard Jeřábek se ocupă de focul viu. Focul viu cunoscut la sîrbi, bulgari, ruși, lituanieni, polonezi, germani și la noi, se practica încă în secolul trecut și la păstorii valahi din Moravia. El se aprindea în prima zi de vară odată cu sosirea oilor la sălașe. La marea expoziție etnografică din Praga în 1895 valahii din Moravia au prezentat aprinderea focului viu. Și astăzi mai trăiesc încă, în comuna Velka Karlovice, oameni ce își mai amintesc de felul cum se aprindea focul viu. Credința lor este însă că focul viu nu avea un rost practic, ci doar funcția magică de a-i apăra de incendiu.

Focul viu nu se aprindea decît o singură dată într-o vară; odată aprins trebuia păstrat fără să se stingă toată vara. La ciobanii valahi din Moravia și la toți păstorii din Carpații nordici, acest foc se numește *vatră*.

Ultimul care a mai păstrat focul viu în fiecare vară, pînă la 1930, a fost baciul Blinka din Radhošti.

M. P.

Muzica populară italiană în antologia «Columbia»

În numerele 1—2/1956, *Revista de Folclor* sublinia într-o notă preocuparea în ultima vreme a muzicologilor, folcloriștilor și etnografilor din aproape toate țările lumii în ceea ce privește editarea de antologii de muzică populară pe discuri și pe benzi de magnetofon.

După începutul făcut de E. von Hornbostel cu «Musik des Orients» (Lindstroem în 1931, Parlophone în 1934), după preocuparea CIAP-ului de a edita pe discuri importante materiale antologice, după activitatea desfășurată de Arhivele internaționale de muzică populară de la Geneva, în colaborare cu fonoteca națională din Paris, «Musée de l'homme» de la Paris, «Folk-

ways Record and Service Corporation» din New York, societatea «Decca» din Londra, U.N.E.S.C.O. împreună cu Consiliul Internațional de Muzică Populară au editat antologii universale de folclor.

În 1955 Societatea «Columbia», prin editorul ei Alan Lomax, a luat inițiativa editării unei serii de patrusprezece discuri micro-sillon, format mare cu colaborarea a 14 țări și regiuni. De curînd la această acțiune a participat efectiv și Italia.

În sala bibliotecii Muzeului de artă și tradiții populare italiene, profesorul Diego Carpitella de la Centrul de Studii privind muzica populară de pe lîngă Academia «Santa Cecilia» și de la televiziunea italiană a prezentat prima antologie sonoră de muzică populară italiană, editată de *World Library of Folk and Primitive Music* (Columbia, Masterworks KL—5173, KL—5174). — Interesanta conferință-audiție a fost prezidată de prof. P. Toschi, titularul catedrei de Istoria tradițiilor populare de la Universitatea din Roma și de maestrul G. Nataletti, directorul Centrului național de studierea muzicii populare de la aceeași academie și de la televiziunea italiană.

Conferențiarul a prezentat pe două discuri micro-sillon Columbia, 76 de bucăți de muzică populară din toate regiunile Italiei. Fiecare disc, cu durata aproximativ 50' se află într-un album însoțit de note, texte și fotografii, cuprinzînd toate indicațiile privitoare la locul și tehnica înregistrării, precum și la specificul etnic al regiunii respective.

Cercetarea și culegerea cîntecelor au fost făcute de prof. Carpitella împreună cu cunoscutul folclorist american Alan Lomax, cu concursul Centrului național de muzică populară al Academiei «Santa Cecilia» și cu ajutorul televiziunii italiene, care au pus la dispoziția celor doi cercetători informațiile necesare privind localitățile cu cele mai bogate tradiții folclorice. Pentru alcătuirea antologiei, care reprezintă prima inițiativă de difuzare și de cunoaștere didactică a diferitelor tipuri tradiționale de exprimare sonoră din regiunile italiene, Centrul național de studierea muzicii populare a propus introducerea cîntecelor culese anterior din diferite localități de către unii cercetători: G. Nataletti și Colacicchi cîntece din Lazio și din Abruzzo; Carpitella și De Martino din Lucania; Carpitella și A.M. Cirese din Molise; Nataletti și Carpitella Cagnetta din Sardinia; Tiloy din Sicilia.

Această antologie permite o cunoaștere directă a realității folclorice, ceea ce înseamnă că de acum înainte greșelile cu privire la înțelegerea muzcii populare italiene, adesea confundată cu specia numită «cantonetă», vor fi înlăturate. În expresia sonoră a fiecărei regiuni va putea fi recunoscută natura intimă a diferitelor grupări etnice, care se deosebesc între ele printr-o diversitate rar întîlnită.

Timp de 6 luni autorii acestei antologii sonore au cutreierat diferitele regiuni ale Italiei. Ei au fost printre țărani și marinari, printre salahori și pădurari, printre femei și tineri, printre gondolieri și mineri de la carierele de marmură, străbătînd cele mai izolate ținuturi și cele mai puțin atinse de influența cantonetelor, înregistrînd pe bandă de magnetofon, aproximativ 3000 de cîntece cu durată de aproape 100 de ore de înregistrare. O parte din acest bogat material a fost colecționat în două albume, din care unul cuprinde ținuturile de nord și centrale ale Italiei și așezările albaneze din Calabria, iar al doilea album cuprinde regiunea de sud a Italiei și insulele.

Conferința extrem de documentată a profesorului Carpitella a fost urmărită cu mult interes, iar ascultarea discurilor, însoțită de proecții, a trezit nu numai un deosebit și viu interes, ci un adevărat entuziasm din partea numerosului public prezent.

S.-C. S.

LARES. ORGANO DELLA SOCIETÀ DI ETNOGRAFIA ITALIANA E DELL' ISTITUTO DI STORIA DELLE TRADIZIONI POPOLARI DELL' UNIVERSITÀ DI ROMA [Lares. Organul Societății Italiene de Etnografie și al Institutului de istorie a tradițiilor populare de pe lîngă Universitatea din Roma]. volume unico. Florența, an. XXII, 1956, p. 222.

Cercetările italiene asupra folclorului au luat în anii de după război un avînt tot mai mare. Este de ajuns să amintim că în 1948 a luat ființă la Roma *Centro nazionale studi di musica popolare* pe lîngă Accademia Santa Cecilia; în 1949 au fost înființate catedre de folclor la Roma, Palermo, Catania; în 1956 s-a reorganizat *Museo di arti e tradizioni popolari*. Paralel cu această activitate academică au apărut o seamă de reviste și studii de folclor: revistele *Folklore* (1946), *Lares* (1949), *Tesaur* (1949), *La Lapa* (1953), *Anali del Museo Pitré* (1950) sau studiile lui Giuseppe Cocchiara, *Storia del folkloro in Europa* (1952); Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano* (1955) etc.

Chiar numai din înșirarea acestor titluri de reviste și de lucrări ne putem da seama de interesul sporit pe care-l constatăm în Italia de după război pentru folclorul italian. Acest interes s-a manifestat în chip deosebit la cel de al cincilea și al șaselea congres al tradițiilor populare la Torino (1948) și în Sardinia (1956), la Congresul de studii etnografice de la Napoli (1952) și acela de etnografie și de folclor marin ținut tot la Napoli (1954).

Revista « Lares » apărută sub redacția profesoarei Bianca Maria Galanti reprezintă comunicările și discuțiile care au avut loc între 25 aprilie și 1 mai 1956 la cel de al șaselea Congres național al tradițiilor populare.

Congresul a avut ca scop să atragă atenția cercetătorilor italieni și străini asupra însemnătății tradițiilor populare ale Sardiniei și asupra necesității ca ele să fie studiate în chip organic și complet. Temele generale ale congresului au fost următoarele: 1) Probleme generale și practice; 2) folclorul sard în cadrul folclorului italian și european; 3) folclorul ca factor al curentelor turistice. În funcție de aceste teme (prima și a doua) se desfășoară și conținutul revistei « Lares ». Astfel la prima temă se referă următoarele comunicări: Giuseppe Cocchiara *Le tradizioni popolari sono preistoria contemporanea?*; Alberto M. Cirese; *Gli studi demologici come contributo alla storia della cultura*; Giovanni B. Bronzini, *La nuova critica letteraria e lo studio della poesia popolare*; Sebastiano Lo Nigro, *Le forme della prosa narrativa popolare*; Diego Carpitella, *Prospettive e problemi nuovi degli studi di musica, etc.* ; Romolo Trinchieri, *Vita di pastori della Campagna romana nel periodo estivo quando transumano sui monti dell'Appennino Abruzzese.*

Tema a doua — folclorul sard — reprezintă centrul de greutate al congresului. De la studiile lingvistice ale lui Gino Bottiglioni asupra folclorului sard în atlasul lingvistic — etnografic al Corsicei și ale lui Max Leopold Wagner asupra dicționarului etimologic al dialectului sard, se trece la comunicarea lui Francesco Alziator asupra istoriografiei tradițiilor populare din Sardinia și mai ales la unele aspecte speciale ale folclorului sard; Francesco Masala, *Su alcuni giuochi di fanciulli*

nelle tradizioni popolari di Sardegna; Francesco Coro, *Tradizioni, usi, costumi e fasti nella Barbagia di Belvi in Sardegna*; Virgilio Atzeni, *I due solstizi nella patologia sarda*; Carlo Maxa, *Note di un antropologo su un curioso modo di fumare in Sardegna: a « Fogu a intru »*; Disarmo Cresci, *Di un particolare tipo d'imbarcazione sarda*; Carmelina Naselli; *Folklore sardo e folklore mediterraneo*; Caterina Cucinotta, *Le decorazioni arcaiche dei costumi sardi*; Pasquale Marica, *L'umorismo e la storia in Sardegna* şi Paolo Toschi, *Per lo studio delle tradizioni popolari della Sardegna.* Cîteva comunicări se referă la folclor comparat: Joan Amades, *Un aspecte de la influencia de la cultura Catalana a Sardegna*; Giovanni Mastroforti, *Motivi folkloristici nel moto dei disciplinati Umbri etc.*

În notele care urmează ne vom opri mai mult asupra acelor comunicări care reprezintă probleme de ordin general.

Trebuie subliniat în primul rînd interesul pe care îl prezintă comunicarea lui Giuseppe Cochiara intitulată, foarte sugestiv *Le tradizioni popolari sono preistoria contemporanea?*

Pornind de la interesul tot mai viu pe care îl manifestă ştiinţa folclorică contemporană pentru studierea raportului dintre literatura populară şi viaţa tradiţională, ilustrată de obiceiuri şi credinţe, autorul stăruie în a arăta că se comite o gravă eroare atunci cînd se consideră fenomenele folclorice fosile ale epocilor îndepărtate. Faptul că fenomenul folcloric reprezintă o veche tradiţie populară a făcut pe mulţi cercetători să considere tradiţiile populare ca pe nişte « rămăşiţe » ale trecutului în prezent. Ele ar constitui, aşa cum în chip sugestiv le indică autorul, o adevărată « preistorie contemporană ». G. Cocchiara arată însă că toate aceste fenomene ale tradiţiilor populare reprezintă valori permanente şi în special valori contemporane. « Nu există, spune autorul, nici o singură tradiţie în popor care să nu corespundă unei nevoi sau unei iluzii ». Şi mai departe: « Este o eroare să credem că omul, creator al tradiţiei şi în cazul acesta special al tradiţiei populare, devine mai apoi victimă demoralizată şi inconştientă ». Pe drept cuvînt, autorul subliniază faptul că poporul trăieşte de fiecare dată fenomenul folcloric, chiar dacă el reprezintă forme arhaice. Moştenindu-le, poporul le reînnoieşte permanent, transformîndu-le, actualizîndu-le. În această sinteză dintre elementul vechi şi fenomenul retrăirii actuale, vede G. Cocchiara valoarea universală a folclorului.

Alberto Maria Cirese, *Gli studi demologici come contributo alla storia della cultura.* Cultura populară italiană prezintă aspecte pe cît de variate, pe atît de unitare în cadrul folclorului mediteranean. Cu toate acestea, spre deosebire de folclorul ţărilor din răsărit, circuitul valorilor culturale între creaţia cultă şi creaţia populară, are în Italia o tradiţie atît de veche încît nu odată creaţia populară a fost influenţată de cea cultă şi invers. Dacă ne gîndim că literatura cultă italiană e mai veche de şapte veacuri, dacă ne gîndim că între nordul şi sudul Italiei au existat şi există încă deosebiri flagrante, ne explicăm de ce s-a ajuns în Italia la forme uneori antagonice, între cultura şi istoria centrală şi cultura şi istoria lumii populare, care apare adeseori ca o formă periferică în raport cu prima. Autorul încearcă însă să dovedească că ţăranii din Italia de sud şi lumea lor ideologică nu au fost niciodată în afara istoriei şi culturii naţionale în întregul său. Pentru cine cunoaşte frămîntările sociale şi politice ale Italiei contemporane, apare fimpede că pe această cale A.M. Cirese luptă împotriva tendinţelor centrifugale care s-au manifestat şi se manifestă în Italia de după război. De aci, această încercare de a dovedi unitatea celor doi termeni în aparenţă contradictorii. Pe scurt, autorul vrea să dovedească – şi fără îndoială că în bună măsură are dreptate – că, în procesul de formare a culturii italiene, fenomenele folclorice atît de variate, în deosebi în Sicilia şi în Sardinia nu reprezintă totuşi în ultimă analiză decît elemente componente, variate în internsitate şi culoare, dar unitare în substanţa lor, ale culturii generale, polivalente, a naţiunii italiene.

Giovanni Bronzini, *La nuova critica lettraria e lo studio della poesia popolare.* Pornind de la metoda aplicată de Croce în cercetarea creaţiei literare italiene, autorul trece în revistă cîteva din studiile recente asupra literaturii populare italiene. Potrivit modului crocean, literatura populară este considerată din dublu punct de vedere: acela al complexului cultural şi al problematicii teo-

retice, avînd permanent prezentă necesitatea judecării faptului folcloric în devenirea sa istorică şi în evoluţia formei sale. În decursul deceniilor veacului nostru, poezia populară a fost considerată cînd dintr-un punct de vedere cînd din altul; Rubieri a încercat să precizeze cu ajutorul studiului poeziei populare fizinomia psihologică şi morală a poporului italian şi a diferitelor sale grupe; D'Ancona a fost atras de problema raporturilor dintre poezia cultă şi cea populară de-a lungul veacurilor; Nigro şi-a îndreptat atenţia asupra varietăţii formelor principale a cîntecului neolatin şi a răspîndirii sale, căutînd raţiunea uneia sau alteia în componentele etnice specifice; Bronzini se opreşte în chip special asupra stilului poeziei populare. Prin stil el înţelege « fizionomia particulară pe care o capătă tradiţia într-o arie şi într-o epocă determinată ». Analiza filologică a creaţiei populare, izvorînd fără îndoială din concepţia lui Croce despre viaţa formelor, duce pe autor la concluzia că fiecare gen literar îşi are propriul său stil şi este perfect numai în măsura în care îi respectă mai mult sau mai puţin stilul. El dă naştere unei tradiţii stilistice. Este de la sine înţeles că atenţia exclusivă acordată de autor valorii estetice a creaţiei populare — şi în această creaţie populară el integrează şi o seamă de opere medievale care fac trecerea între literatura populară şi cea cultă — îl duce în ultimă analiză la o judecată formală. Fără să subestimăm necesitatea analizei critice a felului în care o operă cultă sau populară îşi găseşte forma sa cea mai potrivită, printr-o permanentă cizelare şi decantare, e uşor de înţeles de ce nu putem fi de acord întru totul cu autorul atunci cînd, la fel ca şi Croce, supune opera respectivă unei judecăţi în primul rînd filologice. Viaţa care pulsează în interiorul unei opere literare — cultă sau populară — se cere a fi înţeleasă, judecată şi apreciată dincolo de formele uneori naive alte ori perfecte, ale creatorului anonim sau cult. De altminteri acest punct de vedere crocean este pe punctul de a fi depăşit chiar şi în Italia, aşa cum a arătat E. Sansone într-un studiu publicat în 1955 la Bari, *(La critica letteraria e i tentativi di superamento del'indirizzo croceano)*.

De un interes deosebit este studiul lui S. Lo Nigro, *Le forme della prosa narrativa popolare*. Adept al lui Croce, Nigro prezintă în studiul său o analiză complexă a ultimelor studii cu privire la valoarea genurilor literare — negate de Croce — şi în deosebi asupra originei şi specificului basmului. Trecînd de la şcoala romantică germană la teoriile recente ale şcolilor finice, scandinave şi germanice, autorul stăruie asupra faptului că basmul are nu numai forma sa aparte, riguros respectată de naratorii săi populari, dar şi tradiţia sa care îi acordă caracterul său special. Fie că e vorba de elementul fantastic, fie că e vorba de caracterul strict uman al eroilor principali, basmul reprezintă o specie proprie care nu poate fi confundată cu alta şi în consecinţă nu este, aşa cum spune Croce, o simplă abstracţiune a minţii noastre, necesară doar pentru a putea strînge la un loc elementele comune ale unor variate creaţii populare. De acord cu Max Lüthi *(Das europäische Volksmärchen*, Berna 1947), Lo Nigro consideră că poporul poate păstra şi transmite basmele, dar că, creaţia lor este creaţia unui artist. Unde nu mai este de acord cu Lüthi, subliniind o lipsă a lucrării sale, este atunci cînd relevă necesitatea studierii tradiţiei orale şi mai mult decît atît, a personalităţii povestitorului, considerată în raport direct cu mediul social din care provine el şi cu tradiţia stilistică în care opera sa se integrează. Precum se ştie, într-o anumită măsură, Lüthi împărtăşeşte părerile lui A. Wesselski atunci cînd afirmă că poporul poate să păstreze basmul şi să-l transmită, dar nu să-l creeze. Din alt punct de vedere, Lüthi şi odată cu el Nigro, se deosebesc de concepţia lui Wesselski. După teoria originei medievale a basmelor, aşa cum a fost expusă de Wesselski în *Versuch einer Theorie des Märchens* (Reichemberg, 1931), basmele sînt legendele de altă dată în a căror compoziţie intră trei categorii de motive: motive care aparţin experienţei reale sau posibile, izvorînd din formele vieţii sociale *(Gemeinschaftmotive)*, superstiţii legate de vechile credinţe a căror urmă se mai păstrează încă *(Wahnmotive)* şi în sfîrşit elementul miraculos, derivat din concepţii anacronice de mult depăşite, păstrate numai ca închipuire fantastică sau poetică. Basmul ar fi după părerea sa o creaţie artistică de mare valoare, care întrebuinţează, pe lîngă motive din viaţa reală, în special motive fantastice, în timp ce legenda nu este decît o povestire relativ puţin elaborată. Lo Nigro

afirmă de acord cu Lüthi că nu motivele fantastice pot caracteriza basmul, ci acel specific al stilului narativ care se concretizează în profilul neted și linear al personajelor. Autorul este astfel convins că obiectul cercetării folclorice nu poate fi un exemplu abstract al basmului, redus uneori la un adevărat arhetip al creației literare, ci numai povestirea în forma sa concretă, operă personală a povestitorului, produs al unei tradiții stilistice, determinată în timp și spațiu.

Două din comunicările prezentate în acest volum: D. Carpitella, *Prospettive e problemi nuovi degli studi di musica popolare in Italia* și G. Gabriel, *La fonografia del folklore muzicale*, se ocupă așa cum reiese și din titluri cu probleme de muzică. Prima în legătură cu probleme de structura cîntecului, cea de a doua cu privire la metodele cele mai noi de înregisrrare. S-a discutat mult în Italia dacă muzica populară italiană e tonală sau modală. Autorul D. Carpitella se ridică împotriva acestei afirmații rigide și categorice și pe bună dreptate: în lumea atît de variată a folclorului, generalizările de acest fel sînt cel mai adesea simpliste. În lumina noilor cercetări reiese că ambele forme coexistă în folclorul muzical italian. Autorul merge mai departe, afirmînd că în Italia există, pe de o parte o muzică cultă, pe de altă parte, aceasta din urmă, nu a suferit influența muzicii populare. Înseamnă că acest patrimoniu muzical primitiv și arhaic al muzicii populare italiene a rămas întotdeauna un element oarecum arheologic și că el nu a avut nici în trecut nici în prezent posibilitatea să circule în întreg cîmpul culturii naționale? Întrebări pe care autorul se mulțumește să le pună, subliniind interesul pe care cercetările viitoare în acest domeniu îl vor putea deștepta.

Din cele cîteva comunicări amintite mai sus se desprinde caracterul teoretic de mare valoare pe care îl cuprinde acest număr al revistei « Lares » și dezbaterile Congresului pe care această revistă le pune la îndemîna specialiștilor. Preferînd discutarea critică — nu lipsită cum este și firesc, de unele interpretări net idealiste — a diferitelor probleme și aspecte ale folclorului sard, specialiștii italieni reușesc să se ridice de la aceste elemente locale la teoretizări al căror interes de abia dacă mai trebuie subliniat. Am putea chiar adăoga, că folclorul nostru atît de variat ar trebui să solicite mai mult atenția cercetătorilor noștri în privința problemelor generale ale creației populare. Conținutul și tematica revistei « Lares » constituie din acest punct de vedere un exemplu și un îndemn.

SABINA C. STROESCU

TIBERIU ALEXANDRU: *INSTRUMENTELE MUZICALE ALE POPORULUI ROMÎN.* Lucrare apărută sub îngrijirea Institutului de Folclor. București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, 388 p. + 32 p. planșe (70 ilustrații). — Lei 50.

Muzicologia romînească se desprinde cu greu din faza ei de început și este încă nedumerită asupra priorității ce trebuie să acorde problemelor cu care este confruntată. Neîndoielnic, față de imperativele actuale se impune ca fiind de primă necesitate problema manifestărilor poporului în arta sonurilor. De aceia, fără a trece cu vederea preocupările de estetică marxist-leninistă sau de istoria muzicii, capătă astăzi un loc de frunte în muzicologia romînească, cele asupra cîntecului și jocului popular, asupra a ceea ce, ca disciplină științifică, se grupează în *folclorul muzical*. Fundarea unui « *Institut de Folclor* » dovedește importanța pe care statul nostru de democrație populară o atribuie acestei categorii de preocupări științifice. Însă și aici — cum, de altfel, este și normal — interesul a fost concentrat asupra culegerii materialului de cîntece și jocuri, ca și asupra strîngerii unui minimum de informații necesare primelor studii — și aceste activități ținute în loc din cauza multiplelor nevoi de ordin practic ale Institutului. Totuși, membrii lui, mai ales cei vechi, atașați mai de mult studiilor de folclor muzical, au putut afla răgazul necesar și au trecut la studii speciale importante. Și iată că, tocmai într-o ramură de cercetări folcloristice, care dată fiind *insuficiența materialului documentar* ar fi fost socotită mai puțin accesibilă, în *domeniul instrumentelor muzicale populare romînești*, ni se prezintă o *lucrare de seamă*, datorită profesorului Tiberiu Alexandru, colaborator al Institutului și încercat truditor în folcloristica noastră muzicală.

Nu avem, într-adevăr, colecții de instrumente muzicale populare romînești, nu avem încă un muzeu de instrumente muzicale și nici măcar o secție într-un muzeu etnografic romînesc, nici de instrumente și nici de jucării acustice. Dar, în vechile noastre scrieri, în documentele de limbă romînească ale trecutului, în primele traduceri ale cărților de ritual liturgic, în cronici precum și în descrierile de călătorie ale diferiților străini cari au străbătut țara noastră, sînt numeroase mențiuni privitoare la instrumente muzicale. Iar alături de aceste mărturii literare, sînt în pictura religioasă, pe zidurile vechilor biserici și chiar în miniaturi, diferite imagini de instrumente muzicale, care pot fi luate în considerație și studiate, atunci cînd se urmărește aprofundarea cunoștințelor asupra acestei ramuri de muzicologie, asupra *organologiei populare romînești*. Însă cu oricîtă silință ar fi strînse asemenea mențiuni literare și iconografice, și oricît de temeinic ar fi studiate, ele nu vor putea înlocui niciodată realitatea însăși, *instrumentele muzicale așa cum ele se află în popor*, ca unelte proprii în practica sa muzicală. Nu este iarăși mai puțin adevărat, că, dată fiind natura însăși a materialului de construcție, în general lemnos, supus repede stricăciunii, foarte puține instrumente rezistă unui timp mai îndelungat și se transmit, ca exemplare concrete, întregi, de la o generație la alta. Cercetătorul, care are datoria de a descoperi și expune,

nu numai descrierea instrumentelor muzicale, ci şi diferitele transformări suferite de ele, în decursul timpului, va trebui să apeleze la menţiunile literare şi iconografice romîneşti amintite, după cum pe de altă parte, nu va putea fi trecută cu vederea metoda comparativă, în cel mai cuprinzător înţeles al termenului, deci şi în acel al comparării instrumentelor romîneşti cu cele ale minorităţilor naţionale şi ale popoarelor vecine. De asemenea, pentru sistematizarea materialului organologic, şi pentru adîncirea studiului, cercetătorul nu poate face abstracţie nici de literatura universală de specialitate, de lucrările de teoria instrumentelor muzicale, de istoria şi dezvoltarea lor pînă la stadiul în care se găsesc în orchestra simfonică de azi. Să mai fie menţionată aci şi latura acustică, de acustică fizicală, dar mai ales psihologică sau alt principiu de simetrie ori de consonanţă, apoi de estetică, pe care cercetătorul îl poate descoperi la originea construirii şi a folosinţii instrumentelor muzicale ale poporului, pentru a căpăta imaginea variatelor studii ce trebuiesc făcute pentru cunoaşterea şi tratarea în satisfăcătoare condiţii ştiinţifice a problemelor de organologie populară romînească.

În astfel de condiţii şi pornind de la atît de numeroase şi diverse cerinţi metodologice şi de informaţie ştiinţifică, a întreprins Tiberiu Alexandru documentarea sa, însuşindu-şi noţiunile de specialitate şi mai ales recurgînd mereu la « teren », la realitatea organologică populară. Prea bogat material literar romînesc nu a putut avea la dispoziţie, căci, în afară de un studiu mai vechi — din *Almanahul musical* pe 1877 — al lui Teodor T. Burada, de un altul, ceva mai nou din *Revista de Istorie, Arheologie şi Filologie* (Director Gr. Tocilescu) al aceluiaşi erudit muzicolog romîn, de o sumară broşură a lui Titus Cerne (extras din revista *Arta* — Iaşi) şi de informaţiile aflate în lucrările compozitorului şi folcloristului maghiar Béla Bartók, apoi în modesta lexicografie muzicală romînească (Titus Cerne, Timotei Popovici, Ivela) şi în cea generală (*Etimologicum magnum* — Haşdeu, *Dicţionarul limbii romîne* — Acad. Rom., Şăineanu, Tiktin, Candrea) apoi de două lucrări ale lui Bobulescu (*Lăutarii noştri* şi *Lăutari şi Hori*) şi alta de Maria Golescu, puţine şi răzlete date ar fi mai avut de cules din literatura romînească. De un preţios ajutor s-a bucurat autorul în elaborarea lucrării sale, folosind cele două importante scrieri sovietice: *Instrumentele muzicale populare ruse* de Agajanov şi *Instrumentele muzicale ale Uzbekistanului* de Beleaev precum şi articolul *Orchestrele de instrumente populare* de Osipov, — pe care autorul le citează chiar de la început şi pe care se sprijină ca îndreptar al monografiei sale.

În activitatea desfăşurată pînă acum ca folclorist, Tiberiu Alexandru a arătat o deosebită preferinţă problemelor de organologie populară. După cît se ştie, în afară de folclorul bănăţean — căruia s-a consacrat într-un studiu monografic publicat acum cîţiva ani — şi în afară de îndeplinirea sarcinilor curente ca membru al Institutului de Folclor, cea mai intensă activitate a sa, cea mai laborioasă şi rodnică, a fost depusă în acest domeniu de cercetări, creîndu-şi printre folclorişti, reputaţia de cunoscător temeinic al instrumentelor muzicale populare din ţara noastră. În contactul său cu muzica populară, el şi-a concentrat atenţia asupra lor. A ascultat muzică instrumentală, a înregistrat-o, a adunat instrumente muzicale din diferite regiuni, a cunoscut pe instrumentişti, şi-a putut da seama de însemnătatea problemelor, şi-a cules, ani de-arîndul, informaţii diverse, şi-a întocmit planul unei lucrări monografice, a sistematizat materialul, adăogînd mereu, poate îndreptînd şi devenind astfel un specialist în materie, ceea ce, pe bună dreptate, i se recunoaşte în mod unanim. Pe lîngă culegerile şi informaţiile sale proprii, tot ceea ce a mai fost strîns în legătură cu această temă, toate datele şi informaţiile aduse în Institutul de Folclor, i-au stat la dispoziţie şi el le-a utilizat pentru lărgirea sferei cunoştinţelor sale şi adîncirea lor.

Deşi în conformitate cu cele stabilite de învăţatul sovietic Agajanov « un criteriu unic de clasificare a instrumentelor muzicale populare recunoscut de toţi specialiştii nu există », Tiberiu Alexandru recurge la sistematica mai veche (Curts Sachs şi Erich M. v. Hornbostel) verificată în cercetările de etnografie muzicală, şi potrivit ei, împarte studiul său în patru părţi principale, corespunzînd celor patru categorii de instrumente: I. Idiofone, II. Membranofone, III. Aerofone

şi IV. Cordofone. Aceste patru părţi formează capitole esenţiale ale lucrării, ele fiind precedate, de unul special intitulat «Pseudoinstrumente», în care sînt tratate mijloacele deosebite de care unii cîntăreţi populari romîni se folosesc: frunza, coaja de mesteacăn, solzul de peşte etc. Iar drept capitol introductiv trebuie considerat cel cu care se deschide lucrarea, în care este făcută o succintă expunere istorică a instrumentelor romîneşti, din cele mai vechi timpuri şi pînă în zilele de azi, pînă la tarafurile de lăutari de la oraşe şi de la sate, capitol care se încheie cu clasificarea pe care o adoptă şi în care enumerativ cuprinde tipurile cele mai caracteristice de instrumente. Tratarea lor completă, cu date istorice, etnografice, folcloristice, tehnica specială, menţiuni în înseşi versurile cîntecelor, după regiuni, dialecte etc.; cu un impresionant lux de amănunte şi, ceea ce trebuie subliniat, cu numeroase exemple muzicale şi ilustraţii — cu totul 80 exemple muzicale şi 70 ilustraţii.

În centrul întregei expuneri care alcătuieşte textul ştiinţific al monografiei şi este partea cea mai valoroasă a ei, stă capitolul despre instrumentele aerofone, care poate fi citat ca pildă de muncă metodică, meticuloasă şi temeinică. Printre cele opt tipuri de aerofone romîneşti — buciumul, cornul, fluierul, naiul, cimpoiul, fluierul cu ancie, clarinetul (torogoata, saxofonul) şi armonica de gură (armonica, acordeonul) — de relevat este paragraful consacrat tratării fluierelor, în care autorul fixează categorii deosebite — cu gura transversală şi cu gura laterală, — apoi subdiviziuni — fluiere fără dop (semitraversiere), fluiere cu dop (drepte) şi fluiere traversiere, — apoi altele mai mici — tilinca, fluierul moldovenesc, fluierul dobrogean, cavalul bulgăresc etc. — şi în fine, altele şi mai mici — după numărul găurilor: cu opt, şapte, şase, cinci sau fără găuri — (nu găsim nimerită expresia «deschizături pentru degete» în loc de cea consacrată de către popor «găuri»). La fiecare tip de aerofon este făcută descrierea amănunţită, indicîndu-se funcţionarea, dîndu-se lămuririle necesare asupra chipului în care sînt scoase sunetele, armonicele superioare, tehnica suflării şi a degetelor etc., textul ajungînd să cuprindă şi o adevărată şi nouă metodică a învăţămîntului fluierului. Două tabele recapitulative (p. 49 şi 65) completează expunerea.

Tot atît de conştiincios au fost tratate şi celelalte capitole, de menţionat fiind, după cel privitor la aerofone, capitolul consacrat cordofonelor, în care sînt cuprinse şi două importante tabele: acordul unui ţambal mare perfecţionat şi al unui ţambal mic, acordat «romîneşte». De relevat în acest capitol consacrat cordofonelor, exemplele muzicale de «ţiituri» (în special la cobză). Capitolul se încheie cu un concentrat studiu asupra armoniei lăutăreşti, problemă de o vie actualitate în muzicologia romînească de azi, iar întregul volum se termină cu o seamă de informaţii preţioase asupra ansamblurilor populare instrumentale, asupra instrumentiştilor populari şi asupra echipelor artistice de amatori — aducînd, deci, discuţia problemelor pînă la zi. Un bogat indice de lucruri, nume, melodii şi imagini uşurează cercetarea lucrării, iar ample rezumate în limbile rusă şi franceză înlesnesc consultarea ei de către specialiştii de peste hotare.

Nu poate susţine nimeni — şi nici autorul ei — că lucrarea nu are şi lipsuri, că nu este susceptibilă de completări — de ex. istorice şi etnografice, — poate de unele modificări în expunere, de o uniformizare a orînduirii şi sistematizării materialului — tehnic, istoric, etnografic, estetic muzical etc. — în cadrul fiecărui capitol. Dar iarăşi, nimeni nu va putea tăgădui că, în actuala fază a cercetărilor, nu ni se prezintă în această lucrare a lui Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului romîn*, una din cele mai temeinice pe care folcloristica muzicală romînească le-a putut da la iveală pînă acum.

Această scriere — pe care autorul, modest, o socoteşte doar o simplă «notă monografică», pe care mărturiseşte că a extras-o dintr-un material bogat, «adunat şi coordonat în vederea alcătuirii unei monografii cuprinzătoare» — este astăzi cunoscută şi cercurilor de specialitate de peste hotare. O recenzie a folcloristului englez A. L. Lloyd, publicată în *Journal of the International Folk Music Council*, IX (1957), conchide: «This work is a model of its kind; and it is

a kind that is all too rare». [Această lucrare este un model în genul ei şi e un gen care este prea rar]. Cuvinte de aleasă preţuire are şi cunoscutul muzician, vechi prieten al ţării noastre, Müller von Asow, în recenzia pe care a publicat-o în periodicul german de specialitate *Instrumentenbau Zeitschrift*, XI (1957), Nr. 6 (März) din Siegburg, iar Erich Stockmann din Berlin, referindu-se la o altă scriere a lui Tiberiu Alexandru (*Tilinca. Ein uraltes rumänisches Volksinstrument*, studiu publicat în volumul scos în 1956 în memoria lui Béla Bartók de Academia de Ştiinţe din Budapesta), îl numeşte pe autor, în *Die Musikforschung*, X (1957), Heft 3, « der beste Kenner rumänischer Volkmusikinstrumente» [cel mai bun cunoscător al instrumentelor muzicale populare romîneşti]!

Tipărită într-un tiraj neîndestulător (1090 exemplare), lucrarea *Instrumentele muzicale ale poporului romîn* de Tiberiu Alexandru s-a epuizat în scurtă vreme, dovedind interesul cu totul deosebit cu care a fost întîmpinată. Va trebui să se ia în serioasă considerare scoaterea unei noi ediţii a acestei valoroase lucrări, de un real folos în noile orientări ale vieţii muzicale romîneşti.

G. BREAZUL

REVISTA DE FOLCLOR anunţă că numerele vechi (1-2/56, 1-2, 3, 4/1957) se pot cumpăra de la magazinele speciale de difuzare a presei din: **Bucureşti,** str. Doamnei, nr. 5; **Cluj,** Piaţa Libertăţii, nr. 2; **Iaşi,** Secţia locală de difuzare a presei.

CONSTANTIN GH. PRICHICI, *125 MELODII DE JOCURI DIN MOLDOVA*, Bucureşti, E.S.P.L.A. 1955, p. 127.

Una din preocupările de seamă ale Institutului de Folclor a fost şi aceea de a da iubitorilor de muzică populară — creatori, interpreţi, studenţi, elevi (de toate gradele), instructori ai formaţiilor artistice de amatori, etc. — un material muzical bine ales şi uşor accesibil.

Forma sub care această preocupare a cercetătorilor Institutului şi-a găsit drum spre masele doritoare să cunoască comoara noastră artistică a fost pregătirea şi apariţia sub îngrijirea Institutului a unei serii de antologii, alcătuite, fie de către colective anume desemnate pentru acest lucru, fie de către un singur cercetător.

Antologia «125 *melodii de jocuri din Moldova*», pregătită de Constantin Gh. Prichici, se înscrie în prima parte a acestei serii, urmînd ca în viitor, seria să se completeze cu antologii ale altor regiuni, din diverse genuri muzicale.

Această publicaţie reţine atenţia deoarece în istoria muzicii romîneşti, pentru prima oară vede lumina tiparului o colecţie de jocuri, atît de mare din Moldova.

Înaintaşii despre care autorul vorbeşte în prefaţa lucrării au publicat fie numai texte de cîntece populare: Al. Russo, V. Alecsandri, fie poveşti: I. Creangă, fie melodii de cîntece: G. Muzicescu, A.Voevidca, T. Burada, etc. Nimeni însă nu a publicat pînă acum numai din această regiune a ţării, 125 melodii de joc.

Apariţia ei ne bucură pentru că pe de o parte ne arată cît de bogat în genuri şi melodii e folclorul pe întreg cuprinsul patriei noastre, iar pe de altă parte pentru că ne dă prilejul să facem un pas înainte în cunoaşterea şi valorificarea folclorului muzical moldovenesc în general şi a melodiei de joc în special.

Din prefaţa volumului se conturează dorinţa clară a autorului de a ne prezenta într-un mod sistematic jocurile din Moldova. Ele sînt aranjate pe regiuni: Suceava, Iaşi, Bacău, iar în cadrul regiunilor în: jocuri rituale de nuntă, jocuri bătrîneşti, jocuri mai apropiate de zilele noastre şi în sfîrşit jocuri contemporane cu o frecvenţă mai mare.

Materialul muzical din antologie a fost selecţionat în special din materialul adunat recent de către cercetătorii Institutului, cele mai multe aparţinînd autorului antologiei (n.n.)

Ştiind că antologia se adresează maselor, care în general cunosc mai puţin caracteristicile jocurilor moldoveneşti, autorul aduce unele precizări interesante cu privire la:

a) Puternica răspîndire pe anumite zone mai largi (în cadrul unei regiuni administrative), a unor jocuri; «Arcanul» din reg. Suceava se află răspîndit în raioanele: Vatra Dornei, Cîmpulung, Gura Humorului; «Huţulca», joc specific al huţulilor din Moldova, deşi tot din regiunea Suceava, nu se mai află răspîndit în aceleaşi raioane ca Arcanul, ci în altele.

b) Caracterul de largă răspîndire pe cele trei regiuni prezentate, a unor jocuri ca: «Ruseasca, Leşeasca, Polca, Bătuta, Brîul, Mocăneasca».

c) Larga răspîndire a horelor şi sîrbelor jucate aici mai lent ca în Oltenia.

d) Însfîrşit, caracterul local al unora dintre aceste jocuri ca: «Hangu, Ovreicuţa, Moghioruşca» din regiunea Bacău.

Interesantă, de asemenea, rămîne semnalarea menţinerii în ritualul de nuntă al jocurilor «Busuiocul» şi «Jocul zestrei» ce se joacă numai cu acest prilej sau a jocurilor bătrîneşti, pe care numai bătrînii le mai joacă la unele petreceri, cum sînt: «Alivencile, Polobocul, Bătrîneasca pe laiţă, Corăgheasca».

Autorul ne atrage atenţia asupra diferitelor caracteristici ale acestor melodii de jocuri, privind frecvenţa măsurilor de 2/4, 3/4, 3/8, 6/8, forma jocului (cariura sau lipsa acesteia), tempo-ul, etc. şi semnalează totodată şi procesul de transformare folclorică privind elementele melodice, ritmice, coregrafice (pag. 6 şi pag. 9).

Tot din prefaţă, cititorul poate să-şi dea seama şi de caracterul documentar, prezentîndu-i-se o antologie care are, pe lîngă caracterul său de material muzical de o deosebită valoare artistică, şi un material pe bază de documente, ce poate fi oricînd indentificat în arhiva Institutului de Folclor[1].

Autorul are meritul de a fi subliniat în prefaţa sa — pentru a fi mai bine înţeles materialul dat — atît rolul deosebit pe care-l joacă în colectivitatea sătească formaţiile caracteristice Moldovei, cît şi rolul deosebit al purtătorilor de folclor, aşa numiţii «informatori».

În antologie, sînt citaţi de către autor cîntăreţii populari, bine cunoscuţi regiunilor lor datorită unei bogate activităţi artistice, activitate care i-a făcut remarcaţi în cadrul concursurilor echipelor artistice de amatori ai Căminelor culturale, unii dintre ei fiind şi laureaţi ai acestor concursuri. Indicînd la aceştia şi instrumentul din care cîntă: vioară, fluier, ne putem da seama în parte după ce instrumente au fost notate unele dintre melodiile publicate.

În ceea ce priveşte formaţiile muzicale existente, aflăm că pentru zona de nord a Moldovei, taraful format din: fluier, vioară, cobză e încă destul de răspîndit, spre deosebire de restul Moldovei, unde tarafurile sînt formate adeseori din: vioară, cobză ţambal, contrabas, la care se mai adaugă: acordeon, clarinet, flaut şi din ce în ce mai rar naiul.

Tot pentru Moldova, sînt caracteristice şi fanfarele săteşti formate dintr-un număr variat de instrumente de suflat: 1—2 clarinete (în mi bemol şi si bemol), 1—2 trompete (în do sau si bemol), fligorn, althorn, trombon, bariton, etc.

Se subliniază apoi, în cadrul formaţiilor muzicale, rolul de conducător melodic al unor instrumente: fluierul, vioara, flautul, clarinetul, naiul şi din ce în ce mai răspîndit acordeonul, ca şi rolul de acompaniament al altor instrumente: cobză, contrabas, ţambal, tobă mare, tobă mică, etc.

În fanfarele săteşti rolul de conducător melodic îl au clarinetul în mi bemol, fligornul sau trombonul, uzitîndu-se dublarea melodiei la diferite instrumente. Acompaniamentul foloseşte practica fanfarelor militare cu procedee armonice empirice şi ritmul ţinut mai mult în contratimp.

Parcurgînd întreaga antologie, remarcăm frumuseţea unora dintre melodiile acesteia, ca: nr. 3, 4, 5, 9, 18, 30, 31, 36, 58, 65, 74, 85, 106, 107, 111, etc., etc.

Credem că este bine venit ca antologia să cuprindă şi jocuri date într-o formă mai amplă, fie pentru a vedea cum se formează uneori o melodie din repetarea combinată a unui motiv — ce conţine în el o forţă expresivă deosebită — cu alte motive, ex. nr. 30, fie din repetarea diferită a două, trei şi chiar mai multe perioade distincte, ex. nr. 26, 120.

Antologia oglindeşte între altele şi caracterul modal al melodiei noastre populare. Unele dintre melodii sînt în modul de *sol* cu treapta 7-a variabilă: nr. 35, 41; sau în modul de *la* nr. 68, 73, 83, etc. Se întîlnesc moduri cromatice, cu secunda mărită între treptele 3—4, nr. 54

---

[1] Toate transcrierile de pe bandă de magnetofon (Mgt.) sau cilindru de fonograf (fgr.), ca şi toate notările după auz (f.a.), luate de pe teren, sînt însoţite de numărul documentului respectiv.

și nr. 30; cu secunda mărită între treptele 6—7 nr. 52; cu secunda mărită între treptele 5—6 nr. 82; sau cu secunda mărită între treptele 3 — 4 și 6 — 7, nr. 44 etc. Există chiar și o melodie într-un mod pentatonic nr. 98.

În piesele prezentate în colecție găsim melodii al căror mod e o pendulare între major-minor ca în nr. 25, 65 sau chiar melodii modulante — acestea din urmă fiind din acest punct de vedere caracteristice pentru melodica de jocuri, ca: nr. 100, 109, 114, etc.

Din mărturisirea autorului care declară că la culegerea materialului folcloric din Moldova (fiind la teren, n.n.) « am căutat să adunăm tot ce am găsit mai bun, mai frumos și mai interesant atît din punct de vedere documentar cît și artistic» ar reieși că în publicația de față a introdus nu numai un material frumos, dar și specific în cel mai înalt grad pentru regiunile respective.

Totuși, alături de un material bine ales și interesant, demn de o antologie, s-au strecurat și melodii nerealizate, inexpresive cum sînt nr. 73, 104, 105, 116. Semnalăm de asemenea unele melodii de proveniență cultă. Polci: nr. 19, 21 și romanțe: nr. 51 (« De cînd ne-a aflat mulțimea ») sau nr. 92 (o variantă a romanței « Pe o stîncă neagră » — în prima parte a melodiei); cîntece de pahar: nr. 56 (variantă a melodie « Am un leu și vreau să-l beau »); nr. 90 (a II-a perioadă a jocului aduce cu cîntecul de pahar: « Sfîntul Petru și Mihai Au deschis cîrciumă-n rai») sau alte cîntece ca de pildă cel de la numărul 91.

În categoria melodiilor pătrunse în folclorul țărănesc și prezentate de antologie se înscriu și melodiile cîntate de către fanfare și care au pătruns în repertoriul fanfarelor sătești prin executanții instrumentiști, de obicei aceiași tineri reîntorși acasă din armată. În această situație se găsesc între altele melodiile: nr. 38, 44, 109.

Este foarte adevărat că adeseori întîlnim în folclor fenomenul pătrunderii din mediul orășenesc: marșuri, romanțe, cuplete de revistă, cîntece de mahala (texte sau melodii) și care sînt preluate de mase, uneori apărînd chiar variante ale acestora, alteori circulînd în forma inițială. Infiltrarea lor în mai mică sau mai mare măsură în diversele genuri ale cîntecului popular ține de gradul de evoluție al comunității respective și constituie o problemă interesantă în folclor. Filiera lor este în general foarte greu de urmărit și nu credem că asemenea elemente ar fi trebuit să figureze într-un material antologic.

Și pentru că cu aceasta am intrat în analizarea lipsurilor acestei colecții, ținem să subliniem ceea ce ne-a frapat și anume, neindicarea în dreptul fiecărei piese a instrumentului din care a fost cîntată melodia respectivă. Dacă s-ar fi indicat acesta, atunci autorul era obligat să respecte metoda de lucru adoptată de colectivul de cercetători al Institutului de Folclor, de a transcrie piesa la înălțimea reală.

Nespecificînd instrumentul e foarte greu să-ți imaginezi numai după simpla notare a melodiei registrul în care a fost cîntată piesa sau sonoritatea specifică instrumentului respectiv. Această indicare a instrumentului ar fi justificat mai ușor apariția unor scări modale mai rare, ținînd seama, de ex: la fluier sau cimpoi, de sunetele netemperate și armonicile lor. Să nu uităm de asemenea că adeseori scara și tonalitatea unei piese sînt legate de tehnica instrumentului respectiv și de posibilitățile acestuia.

Presupunînd că nu ar fi trebuit să respecte principiul transcrierii la înălțime reală, autorul ar fi trebuit să adopte metoda transcrierii cu o finală unică sau să respecte principiul enunțat de el însuși în prefață — « cu cîți (sic!) mai puțini accidenți la cheie» — principiu de altfel aplicat în Institut pentru transcrierea melodiilor vocale[2]. Ori care ar fi fost metoda adoptată, era absolut necesară indicarea finalei reale. Respectarea riguroasă a oricăruia dintre principii ar fi dus neapărat la o

[2] Se transcriu în general cu finala *sol* melodiile de tip major, iar cu finala *mi* melodiile de tip minor sau cele care pendulează major-minor.

prezentare sistematică, cu un aspect mult mai îngrijit şi cu un caracter cu adevărat ştiinţific al întregului material, chiar dacă acest material se adresa marelui public. Inconsecvenţa în transcriere lipseşte cititorul de posibilitatea de a sezisa de la început caracterul modal sau tonal al pieselor respective.

Am găsit astfel melodii care aparţin aceluiaşi mod *la minor* natural, transcrise fie în *sol minor*: nr. 86, 122 fie în *re minor*: nr. 83, fie în *do minor*: nr. 51, 106, fie în *la minor*: nr. 73.

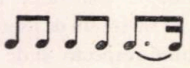
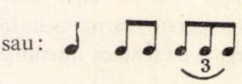
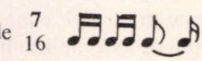
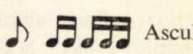
În legătură cu notarea pieselor semnalăm apoi nerespectarea scrierii *cu* sau *fără* armură, accidenţii deşi constitutivi apărînd în cursul piesei muzicale, ex.: nr. 13, 14, 51; sau deşi scrişi la armură, apar şi în cursul piesei, ex.: nr. 33; sau unul dintre accidenţii constitutivi scris la armură, iar altul în cursul piesei muzicale, ex.: nr. 34.

In legătură cu grafica melodiilor de joc din colecţie ne mai oprim asupra unui aspect. Vorbind despre cariura jocului, autorul preciza în introducere, că informatorii pentru unele jocuri păstrează repetarea regulată a perioadelor (de patru măsuri fiecare), iar alteori variaţiile mereu noi ale melodiei fac imposibilă păstrarea acesteia. Din felul cum apar scrise melodiile, de către alcătuitorul colecţiei, această cariură e greu de deosebit mai ales că nu întotdeauna s-a respectat o schemă propusă. De ex.: nr. 8 prima perioadă ar fi trebuit scrisă între semnele de repetiţie şi nu desfăşurat, pentru că nu există nici o variaţie în repetare care să justifice lungirea partiturii. Idem: nr. 18, 43, 91 etc., chiar repetarea identică a două perioade, care nu aduce nimic nou, nu-i recomandabilă, ex.: nr. 7, 26, etc.

Din punct de vedere al notării în măsură a jocurilor, ni s-a părut ciudată afirmaţia făcută în prefaţă: « Măsura $\frac{7}{16}$ este mult mai rar întîlnită, tinzînd de obicei să fie înlocuită în unele cazuri cu $\frac{3}{8}$, cu ultimul timp uşor lungit, fenomen semnalat la cîntecele de zestre (Cernita, Muşamaua, Puiculeana, şi altele)».

În colecţie nu apare nici o piesă în măsura de $\frac{7}{16}$, deşi ele mai există în Moldova, chiar dacă « mult mai rar întîlnite». Găsim însă notate în $\frac{3}{4}$ următoarele piese: nr. 3, 6, 58, 92, 93; iar în $\frac{3}{8}$ următoarele: nr. 5, 80.

Pentru piesa nr. 80 « Galaţii», nu încape îndoială că $\frac{3}{8}$ sau chiar $\frac{3}{4}$ oglindeşte exact ritmul jocului, acesta fiind după întreaga lui melodie un « ländler» intrat în repertoriul de joc ţărănesc ca şi multe alte melodii, după cum am mai semnalat. La fel pentru nr. 92, unde melodia «jocului zestrei» (reg. Bacău) se pare a fi o variantă în prima parte a melodiei, a romanţei « Pe o stîncă neagră » şi care e notată conform structurii mai tuturor romanţelor.

Nu sîntem însă de acord cu notarea melodiilor nr. 58, unde apariţia unor formule ritmice ca:  sau:  ne duc la formula mult mai corespunzătoare de $\frac{7}{16}$  sau:  Ascultînd documentul sonor al exemplului nr. 93 notat totîn măsura $\frac{3}{4}$ avem mult mai mult siguranţa că încadrarea în măsura de $\frac{3}{4}$ este necorespunzătoare şi că încadrarea în $\frac{7}{16}$ ar fi fost mult mai nimerită şi adecvată structurii ritmului acestui joc, ea fiind o măsură de 3 pulsaţii cu ultimul timp uşor lungit.

Ce este acel $\frac{3}{8}$ cu timpul al treilea uşor lungit, despre care voreştbe însuşi autorul, dacă nu $\frac{7}{16}$?

Este adevărat că există în Moldova tendinţa de a nu mai cînta atît de precis $\frac{7}{16}$, timpul al treilea tinzînd spre o egalizare cu timpul 1 şi 2 dar aceasta nu este obligatorie nici pentru toţi muzicanţii din Moldova, nici pentru toate melodiile aparţinînd tipului ritmic de « geampara».

Referitor la încadrarea jocurilor în măsuri, amintim că şi încadrarea jocului nr. 20 ni s-a părut arbitrară, alternarea măsurilor de $\frac{2}{8}$ cu $\frac{3}{8}$ putînd fi de la începutul şi pînă la sfîrşitul jocului aceeaşi.

Greutatea cea mare, pentru discutarea unor astfel de notaţii ca cele de mai sus provine din faptul că ele sînt notări după auz la teren cărora le lipseşte documentul sonor, elementul convingător pro sau contra.

Tot la problema transcrierii putem spune că din confruntarea documentului sonor cu transcrierile din antologie, nu am înţeles pînă unde merge « cristalizarea » despre care vorbeşte autorul în prefaţă [3].

O altă lipsă a antologiei o constituie multele, foarte multele notări după auz de la teren, astăzi cînd se fac atîtea înregistrări pe benzi de magnetofon direct la locul culegerii sau în Bucureşti.

Din cele 125 melodii publicate: 54 sînt melodii notate după auz şi 71 transcrieri ale documentelor înregistrate (fonograme şi benzi de magnetofon).

Pe regiuni proporţia este aceasta:

Suceava; 39 f.a. 25 mgt. şi 6 fgr.

Iaşi; 13. f. a. şi 3 mgt.

Bacău; 2 f.a. şi 37 mgt.

Din această situaţie rezultă că din regiunea Iaşi s-au dat în general, cele mai puţine piese dar cu cele mai multe notaţii după auz[4], după care vine regiunea Suceava cu ceva mai mult de jumătate notări după auz (39 f.a. faţă de 31 transcrieri după documente înregistrate). Cel mai bine e reprezentată regiunea Bacău, din punctul de vedere al folosirii juste al transcrierilor şi al notărilor după auz (37 mgt. şi 2 f.a.) Credem că în această proporţie ar fi trebuit să fie folosite notările după auz şi transcrierile în întreaga colecţie, mai ales cînd publicaţia de material folcloric este făcută subt îngrijirea Institutului de Folclor.

Fiind vorba de proporţia melodiilor pe regiuni, legăm această problemă, de aceea a sistematizării materialului pe care a enunţat-o autorul în prefaţă şi care ni se pare arbitrară şi insuficient de clară pentru cei cărora le-a fost destinată publicaţia.

Dacă categoria: 1) *jocuri de nuntă* e uşor de deosebit — după titlu sau din cele spuse de autor în prefaţă — restul categoriilor de jocuri: 2) *jocuri bătrîneşti*, dar mai ales 3) *jocuri mai apropiate în timp de epoca noastră* şi 4) *jocuri contemporane cu o frecvenţă mai mare*, sînt greu de deosebit, ele fiind suficient de amestecate, neexistînd indicaţiile necesare privind structura jocului, caracteristicile melodice, ritmice, care să le deosebească. Aşa de ex.: nr. 47 « Coşnencuţa » sau nr. 49 « Hora »,

---

[3] Din confruntarea sondă pe care am făcut-o am constatat: omisiunea unor înfloriturі ca: mordente, triluri, apogiaturi, care poate să ducă la schematizarea liniei melodice, la lipsirea cititorului de înţelegerea stilurilor muzicale regionale sau chiar a stilului personal al informatorului; în unele transcrieri nu s-a respectat forma perioadelor, ex. nr. 110. etc.

[4] În arhiva Institutului există mult material înregistrat din reg. Iaşi, cu prilejul culegerii făcute de către colectivul de cercetători ai Institutului de Folclor în anul 1949, raioanele Roman, Iaşi, material înregistrat pe cilindri de fonograf.

sau nr. 61 « Joc » (din reg. Suceava) sau nr. 98 « Ca la uşa cortului » sau nr. 102 « Şarampoiul » sau nr. 118 « Moghioruşca » (din reg. Bacău), nu ştii cărei categorii aparţin.

Credem că subîmpărţirile — enunţate de autor în prefaţă — ar fi trebuit mai clar delimitate pentru ca şi cei mai puţin avizaţi să poată la un moment dat să le categorisească, fără prea mari dificultăţi, criteriul istoric fiind un ghid sigur şi nu un element formal.

Semnalăm de asemenea, în recenzia de faţă, şi unele inconsecvenţe în alcătuirea antologiei.

Vorbind despre jocurile: « Rusasca, Leşasca, Polca, Bătuta, Brîul, Mocănească », care « au o răspîndire şi o frecvenţă generală în regiunea Suceava, Iaşi şi Bacău » (aliniatul 3, pag. 7) autorul nu a dat în toată antologia nici o melodie de « Brîu » sau « Mocănească », cu atît mai puţin, exemplare de ale acestora în cele trei regiuni. De aici, rezultă că nici afirmaţia cu privire la « ritmica vie apropiată de cea a brîurilor vechi moldoveneşti şi munteneşti » (al. 7, pag. 7) nu-i susţinută de nici un exemplu concret.

Mărturisim că nu am înţeles din prefaţa autorului dacă jocul « Corăghiasca » din regiunea Iaşi este identic cu jocul « Corăbasca » din regiunea Suceava, ele diferind ca denumire sau dimpotrivă sînt două tipuri de jocuri total deosebite.

Semnalăm autorului cîteva scăpări:

a) Lipsa barei de măsură la jocul nr. 55.

b) Inexactitatea unor numere de magnetofon ca: mgt. 76 *r* şi nu *n* la nr. 40; mgt. 80 1 şi nu *e* pentru nr. 30; mgt. 209 *e* şi nu *l* pentru nr. 115; mgt. 289 *k* şi nu 288 *k* pentru nr. 80; mgt. 300 *r* şi nu *i* pentru nr. 104.

c) Necorespondenţa unor denumiri din antologie cu cele aflate în arhiva Institutului indicate la numerele respective:

Nr. 7 « Polobocul », iar în arhiva Instit. « Bătrînesc ».

Nr. 65 « Joc », iar în arhiva Instit. « Sîrbă ».

Nr. 68 « Ovreicuţa », iar în arhiva Instit. « Jidăncuţa ».

Nr. 69 « Joc », iar în arhiva Instit. « Sîrbă ».

d) Nu se găsesc următoarele numere din fondul auxiliar: nr. 1, (f. a. 5932), nr. 3 (f. a 5931), nr. 92 (f.a. 5930). Indicaţiile din arhivă la aceste numere privesc melodii din regiunea Craiova (satul Giubega) sau regiunea Stalin.

Antologia mai ridică o problemă interesantă şi anume aceea a indicării celui mai potrivit termen de mişcare la jocurile « Sîrba » şi « Hora ». Asupra acesteia colectivul de cercetători a purtat îndelungate discuţii dar nu a dat pînă acum o rezolvare unanim recunoscută; de aici indicările care apar în colecţie la termenul de mişcare al « horei » M.M. ♩ = 132 (allegretto) şi « sîrba » M.M. ♩ = 92 (moderato) vin să contrazică afirmaţiile aflate în diversele manuale de muzică, privind caracterul acestor jocuri şi asupra cărora specialiştii folclorişti nu au luat nici un fel de atitudine.

Dacă autorul antologiei ar fi primit din partea Institutului un ajutor mai substanţial, concret — aceasta cu atît mai mult cu cît colecţia era între primele noastre publicaţii, cînd deci experienţa în acest domeniu era redusă —, dacă autorul ar fi ţinut mai în de aproape seama de propriile sale enunţări, colecţia ar fi avut un aspect mai unitar ca valoare şi prezentare fără scăpări şi formulări neclare.

Ţinînd seamă de lipsurile semnalate, chiar dacă nu am putea considera toate exemplele, piese antologice, nu putem să nu subliniem încă odată importanţa colecţiei — în mod deosebit pentru cercetătorii de folclor — ea oglindind realitatea vie a ceea ce este astăzi melodica de jocuri din Moldova.

L. STĂNCULEANU.

Intreprinderea Poligrafică Nr. 4, Calea Şerban Vodă Nr. 133, Bucureştii

BIBLIOTECA „ASTRA"